

# GUDDOMMELIG LYS

*Teologi, fargeteori og ikonografi i noen tidlige kristne teofanimotiver*

Therese Bøckman

Masteroppgave i kunsthistorie

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2007

# INNHold

<b>FORORD.....</b>	<b>1</b>
<b>1. INNLEDNING .....</b>	<b>1</b>
Utgangspunkt og hypotese .....	1
Evangelienes transfigurasjonsberetning .....	3
Transfigurasjonsmotivets ikonografi.....	5
Transfigurasjonen i Katarinaklosteret .....	6
Problemstillinger .....	8
Metode.....	10
Forskningslitteratur til temaet .....	11
<b>2. DET GUDDOMMELIGE LYS.....</b>	<b>14</b>
Transfigurasjonen som teofani .....	14
Lysmystikk.....	16
Lysmystikk med røtter i gresk religion og filosofi.....	16
Gud som uskapt lys .....	18
Kristen lyssymbolikk.....	20
Menneskets forening med Gud .....	23
Visjoner .....	25
Den asketiske vei.....	27
Oppsummering .....	29
<b>3. FARGE, LYS OG SYN.....</b>	<b>30</b>
Moderne fargeteori .....	32
Antikkens fargeforståelse .....	34
Læren om de fire elementer .....	35
Alkymi.....	36
Syn og farge .....	39
Platon.....	40
Aristoteles.....	42
Blåfargen .....	44
Syn, blikk og bilde .....	46
Oppsummering .....	49

<b>4. GUD SOM LYS OG FARGE .....</b>	<b>50</b>
Guds immanens og transcendens .....	50
Kabod .....	51
Kabod som ild og sky .....	53
Santa Maria Maggiore .....	54
Kabod som lys i visjoner .....	55
Hosios David i Thessaloniki .....	56
Oppsummering .....	58
<b>5. TRANSFIGURASJON, LYS OG FARGE .....</b>	<b>59</b>
Transfigurasjonsmotivet i Katarinaklosteret .....	59
Diskusjon.....	60
Mandorla som kabod og doxa .....	61
Mandorlaen i Transfigurasjonen .....	64
Treenighetens representasjon .....	68
Mandorlaen som guddommelig lys .....	71
Kristus som sol.....	72
Mandorla i østlig religiøs kunst.....	73
Visjonens blå lys .....	75
Transfigurasjonsmotivet i Daphni .....	76
Grønn, rød og rosa.....	78
Oppsummering .....	82
Konklusjon .....	83
<b>Bibliografi .....</b>	<b>85</b>
<b>Illustrasjoner.....</b>	<b>90</b>

## FORORD

Mitt valg av tema for masteroppgaven har vært en langsom modningsprosess. Da jeg tok mellomfag i ”Midtbysantinsk kirkekunst i Hellas” våren 2002, ble interessen for de bysantinske mosaikker vekket. Gjennom de overveldende møtene med denne kunsten, som ble mulig gjennom reisen som ble arrangert i forbindelse med kurset holdt av professor Einar Petterson, oppsto et ønske om en videre fordypning innenfor dette feltet.

Som billedkunstner har jeg alltid beskjeftiget meg med farger, både praktisk og teoretisk. Min kunnskap om dette ble utdypet da jeg tok emnegruppen ”Bevaring og gjenstandskunnskap”, før jeg begynte på masterstudiet i kunsthistorie. Flere av kursene behandlet fargeteori og materialkunnskap relatert til malerkunst. Det ble snart klart for meg at jeg ønsket å skrive om et tema der fargenes rolle i forhold til ikonografi og bysantinsk teologi kunne behandles.

Det var ikke helt enkelt å gi temaet en klar formulering og avgrensning. Jeg opplevde da en betydningsfull oppmuntring og støtte fra Einar Petterson, som også har vært min veileder ved arbeidet med avhandlingen. Deltakelsen på hans kurs i Paris våren 2005, ga mulighet til fordypning innenfor katedralenes glassmalerier og blåfargens forhold til teologisk lysmystikk. På et senere kurs i Roma, med tidlig kristen ikonografi som tema, fikk jeg skrive om fremveksten av transfigurasjonsmotivet. Tilretteleggingen av oppgavene på disse kursene var et svært viktig bidrag i forhold til modningen av stoffet til masteroppgaven.

De fleste av bildene som omtales i avhandlingen har blitt betraktet *in situ*, flere av dem mer enn en gang. Den mest spesielle opplevelsen i så måte, var da jeg i mai 2006 fikk spesialtillatelse til å klatre opp i stillasene satt opp i forbindelse med restaureringen av mosaikkene i kirken i Daphni ved Athen. Mosaikkene kunne dermed betraktes på nært hold, og lyskastere ble satt på så fargene skulle kunne ses nøyaktig. En konservator tilbrakte en hel formiddag med å vise meg det jeg ønsket å se. En slik erfaring er selvsagt en opplevelse for livet for en kunsthistoriker, og ga en ekstra glød til arbeidet med avhandlingen.

## 1. INNLEDNING

### ***Utgangspunkt og hypotese***

Fargenes betydning og rolle i et billedmotiv oppfattes gjerne primært som et estetisk anliggende, sekundært som bærer av symbolske kvaliteter i bildet. I vår postmoderne tid der det meste relateres til den personlige preferanse, kan det være vanskelig å tenke seg at

hvordan farger er brukt i et bestemt motiv kan fortelle om noe annet enn ”smak og behag” eller tidens eller miljøets konvensjoner. I utviklingen av et motiv må det imidlertid tas stilling til hvordan en idé eller et meningsinnhold best kan uttrykkes i et billedspråk, så før noe eventuelt blir konvensjon, foretas mange valg, også når det gjelder farger. Min hypotese, som danner utgangspunkt for denne avhandlingen, er at fargevalget og behandlingen av lyset i et motiv kan stå i intim relasjon til motivets teologiske innhold.

Forbindelsen mellom lys og guddom er sentral i de fleste religioner.<sup>1</sup> Lyset fra solen danner grunnlaget for alt liv, og blir derfor i mange religioner dyrket som guddommelig. Andre bruker solen og dens lys som symboler, i sin gudsforståelse. Kristen teologi fokuserte tidlig på Kristus som manifestasjonen av guddommelig lys. Kristus var lyset som strålte ut fra Faderen, som var lysets kilde.<sup>2</sup>

Antikkens filosofer forsto lys og farge i sammenheng med hvordan synssansen og øyet fungerte. De mente at fargene oppsto i prosesser mellom øye, lys og mørke.<sup>3</sup> Slike forestillinger gjorde seg gjeldende gjennom hele den bysantinske periode, helt frem til slutten av middelalderen. På hvilken måte og i hvor stor grad de antikke fargeteorier overensstemmer med teologien om det guddommelige lys, og hvordan det vises i bruken av farger i utvalgte bilder, er denne avhandlingens tematikk. Min undersøkelse baserer seg på at farge den gang ble oppfattet som et prosessuelt fenomen som sto i et forhold til lys og mørke, og ånd og materie, slik alt annet i skaperverket gjorde det. De ulike fargene hadde sin egen kvalitet, sin egen åndelighet, sin egen uttrykkskraft. Derfor måtte de også brukes adekvat i forhold til et motivs innhold.

Selv om undersøkelsen har til hensikt å vise at fargevalget i utvalgte motiver kan begrunnes i fargeteorier og teologiske forestillinger, er det dermed ikke sagt at estetiske kvaliteter, kunstnerisk sans og personlig smak ikke var medbestemmende i utførelsen. Billedskapernes kunstneriske nivå hadde selvsagt stor betydning for resultatet, også når det gjaldt fargebruken. Bruk av kunstneriske virkemidler ble praktisert i forhold til den begavelse billedskaperen var utrustet med. Sans for form, rytme og harmoni i komposisjonen, følsomhet i forhold til linjeføring og fargeklang, og evne til å ordne detaljer i forhold til helheten, slike og lignende kvaliteter har alltid vært viktige ved fremstilling av bilder. Det vesentlige aspekt ved skjønnhet og estetisk harmoni den gang var imidlertid at de forholdt seg til sannhet, som igjen var direkte relatert til ånd, til Gud. De som var involvert i planlegging og utførelse av

---

<sup>1</sup> Mensching, Gustav; “Die Lichtsymbolik in der Religionsgeschichte” *Studium Generale* 10:7 1957 s.422-432. Pelikan, Jaroslav; *The Light of the World*, Harper & Brothers New York 1962 s.11ff.

<sup>2</sup> Ibid. s.55ff.

<sup>3</sup> Dette behandles i kapittelet Farge, lys og syn.

mosaikker og andre kirkelige utsmykninger, hadde derfor et stort og betydningsfullt ansvar og måtte ha evner deretter.

Bilder hadde en sentral plass i den bysantinske kultur, særlig fra 500-tallet.<sup>4</sup> Et bilde ble oppfattet som en kommunikasjon med den guddommelige verden. Guds øye ble malt på grunderingen, under malinglagene, og bruken av omvendt perspektiv i motivet førte betrakteren inn i billedrommet. Å male ikoner fordret dager med meditativ forberedelse. Det jordiske avbilde skulle i størst mulig grad uttrykke sitt guddommelige urbilde. Et ikon skulle føre betrakteren til opphavet; prototypen eller essensen. I overensstemmelse med dette utviklet det seg etter hvert en sterk tradisjon i billeduttrykket, men 500-tallet var fremdeles en tid da det ble eksperimentert.

Den hendelse som kalles Kristi transfigurasjon, og som handler om det uskapte, guddommelige lys som åpenbares i gude-mennesket Jesus Kristus, er valgt som hovedinnhold for min undersøkelse av relasjonen mellom farge og motiv. På grunn av det forhold mellom lys og mørke, skapt og uskapt, jordisk og åndelig som denne hendelse representerer, er dens behandling i kunsten spesielt egnet for min undersøkelse. Transfigurasjonen slik den er fremstilt i apsismosaikken i Katarinaklosterets kirke fra ca. 565, er den eldste bevarte versjon av dette motivet i en monumentalutsmykning.<sup>5</sup> Denne vil stå i fokus for min undersøkelse. Eksempler på fargebruk i bilder som viser andre typer teofanier (gudsåpenbaringer), vil bli undersøkt for å underbygge tesen om sammenhengen mellom fargebruken, transfigurasjonsmotivets teologiske innhold og tidens fargefilosofi. Som supplement vil jeg behandle et senere transfigurasjonsmotiv, som befinner seg i klosterkirken i Daphni utenfor Athen, fra ca. 1080. Kristus er der fremstilt i en kledning i grønt og rosa, noe som er så godt som enestående i det billedmateriale som er bevart.

## ***Evangelienes transfigurasjonsberetning***

Transfigurasjonen, eller Kristi forklarelse på Tabor berg som hendelsen også kalles, skildres i tre av evangeliene. Det er kun Johannes som ikke forteller om den. Beretningen finnes også i Peters 2. brev i Det nye Testamentet, og i to apokryfe evangelier, nemlig Peters

---

<sup>4</sup> Andreopoulos, Andreas; *Metamorphosis. The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, St Vladimir's Seminary Press New York 2005 s.23ff.

<sup>5</sup> Ibid. s.127f. Det man vet sikkert, er at den må være fra mellom 548 og 565, men det er vanlig å datere den til mest sannsynlig ca. 565. Transfigurasjonsfremstillingen i apsis i S. Apollinare in Classe utenfor Ravenna, fra ca. 533-547, er tidligere, men den er løst ikonografisk på en helt egen måte. Blant annet representeres Kristus av et stort gullkors. Siden mye kirkeutsmykning ble ødelagt under islams fremvekst og under ikonoklasmen, er det ikke mulig å vite detaljer omkring transfigurasjonsmotivets fremvekst og bruk.

apokalypse og Johannes' gjerninger.<sup>6</sup> Jeg vil kun referere til teksten i de tre evangelier i Det nye Testamentet, som gjengis her i kronologisk rekkefølge.<sup>7</sup>

Matteus 17: 1-9:

Og seks dager deretter tok Jesus med seg Peter, Jakob og hans bror Johannes og førte dem avsides opp på et høyt fjell. Og han ble forklaret for deres øyne, og hans ansikt skinte som solen, og hans klær ble hvite som lyset. Og se, Moses og Elias viste seg for dem og talte med ham. Da tok Peter til orde og sa til Jesus: Herre! Det er godt at vi er her; vil du, så skal jeg bygge tre hytter her, en til deg og en til Moses og en til Elias. Mens han enda talte, kom en lysende sky og overskygget dem, og det kom en røst ut av skyen som sa: Dette er min Sønn, den elskede, i hvem jeg har velbehag, hør ham! Og da disiplene hørte det, falt de ned på sitt ansikt og ble meget forferdet. Og Jesus gikk bort og rørte ved dem og sa: Stå opp og frykt ikke! Men da de så opp, så de ingen uten Jesus alene. Og da de gikk ned fra fjellet, bød Jesus dem: Dere skal ikke fortelle noen om dette syn før Menneskesønnen er stått opp fra de døde.

Markus 9: 2-9:

Og seks dager deretter tok Jesus med seg Peter og Jakob og Johannes og førte dem avsides opp på et høyt fjell for seg selv alene. Og han ble forklaret for deres øyne, og hans klær ble skinnende, aldeles hvite, så ingen bleker på jorden kan gjøre klær så hvite. Og Elias viste seg for dem sammen med Moses, og de talte med Jesus. Og Peter tok til orde og sa til Jesus: Rabbi! Det er godt at vi er her; la oss gjøre tre boliger, en til deg, og en til Moses og en til Elias! Han visste ikke hva han skulle si, for de ble meget forferdet. Og en sky kom og overskygget dem, og det kom en røst ut av skyen: Dette er min Sønn; den elskede; hør ham! Og med ett, da de så seg om, så de ikke lenger noen hos seg uten Jesus alene. Og da de gikk ned av fjellet bød han dem at de ikke skulle fortelle noen hva de hadde sett, før Menneskesønnen var oppstanden fra de døde.

Lukas 9:28-36:

Og det skjedde omkring åtte dager etter at han hadde talt dette, at han tok med seg Peter og Johannes og Jakob og gikk opp i fjellet for å be. Og mens han ba, ble hans åsyn annerledes å se til, og hans kledning ble hvit og skinte som lynet. Og se, to menn talte med ham, og det var Moses og Elias; de viste seg i sin herlighet og talte om hans bortgang, som han skulle fullbyrde i Jerusalem. Peter og de som var med ham, var tunge av søvn; men da de ble fullt våkne, så de hans herlighet og de to menn som sto hos ham. Og det skjedde da de skiltes fra ham, da sa Peter til Jesus: Mester! Det er godt at vi er her; la oss gjøre tre boliger, en til deg, og en til Moses, og en til Elias! – han visste ikke hva han sa. Som han sa dette, kom en sky og overskygget dem; og de ble forferdet da de kom inn i skyen. Og det kom en røst ut av skyen: Dette er min Sønn, den utvalgte; ham skal dere høre! Og da røsten kom, var ingen å se, uten Jesus alene. Og de tidde stille og fortalte ingen i de dager noe av det som de hadde sett.

Lysmetaforen er tydeligst hos Matteus, som beskriver det lysende ved både ansiktet og klærne til Kristus. Bønnen det refereres til hos Lukas, er et viktig moment for kirkefedrene<sup>8</sup>, som ser på bønn som en oppstigning mot erfaring av gudsenergien. Lukas er også alene om å beskrive disiplene som ”tunge av søvn; men da de ble fullt våkne, så de hans herlighet og de

<sup>6</sup> Ibid. s.38ff siterer alle tekstlige forelegg, og har en kort diskusjon av disse kildene.

<sup>7</sup> Bibelen, Det norske bibelselskaps forlag Oslo 1968. Jeg har valgt å hente teksten fra en såpass gammel utgave, fordi nyere bearbeidelser ofte går glipp av nyanser i språket som jeg setter pris på. Jeg har tillatt meg å justere skrivemåten til enkelte ord, som ”seg” i stedet for ”sig” og lignende.

<sup>8</sup> De tidlige kristne tenkere, som utformet østkirken teologi, kalles kirkefedre eller bare fedre.

to menn som sto hos ham”. Noen kirkefedre tolker dette som metafor på at det å skue Gud krever en høyere bevissthet, en oppvåkning fra den daglige, normale bevissthetstilstand.<sup>9</sup> Transfigurasjonen handler om en åpenbaring av det guddommelige lys. Disiplene som var til stede, så inn i en overjordisk dimensjon. Lysmetaforen er sentral i fortellingen i evangeliene, men ingen fargefenomener nevnes, bortsett fra at hvitt brukes om Kristi kledning.<sup>10</sup>

Kristne tenkere helt fra 200-tallet tilla Transfigurasjonen stor betydning, den finnes omtalt både hos Origines (185-254), 300-tallets kappadokiske kirkefedre; Basilius den store (d. 379), Gregor av Nyssa (d.395) og Gregor av Nazians (d. 389), samt Johannes Krysostomos (d. 407) og Johannes fra Damaskus (675-749). Maximos Bekjenneren (580-662) utdypet dens sammenheng med forestillingen om det guddommelige lys. Etter ikonoklasmen ble temaet bearbeidet med fornyet styrke og i intim sammenheng med den teologiske lysmystikk som ble utarbeidet av Symeon den nye Teologen (949-1032), og senere ved videreutviklingen av denne lysmystikk i hesykasmen hos Gregor Palamas (1286-1359).<sup>11</sup>

Teologiske spørsmål og tolkninger vil bli mer utførlig behandlet i kapittel 2. Før jeg beskriver motivet i Katharinaklosteret, redegjøres det generelt for motivets ikonografi.

### ***Transfigurasjonsmotivets ikonografi***

Kristi transfigurasjon ble et vanlig billedmotiv fra 500-tallet og videre gjennom hele den bysantinske periode, både i manuskriptilluminasjon, mosaikker og ikoner. Sammen med andre viktige hendelser i Kristi liv, som blant annet Fødselen, Dåpen og Korsfestelsen, ble Transfigurasjonen en av de tolv liturgiske festscener i den utsmykningspraksis som utviklet seg etter ikonoklasmen.<sup>12</sup>

Det er lite vi vet om dette motivs tidligste fremstillingsformer. Andreopoulos analyserer tre eksempler på mulige tidlige fremstillinger av Transfigurasjonen. Det hersker imidlertid usikkerhet og ulike meninger blant de kunsthistorikere som har forsøkt å identifisere dem. Disse tre er et motiv på døren i Sta. Sabina i Roma fra 300-tallet, et på et elfenbensskrin, den såkalte ”Brescia casket” fra slutten av 300-tallet, og en scene i

---

<sup>9</sup> Andreopoulos (2005) s.46.

<sup>10</sup> Hvitt blir så godt som alltid benyttet på Kristi drakt i transfigurasjonsmotivet. Det er den eneste fargeanvisning som gis i den ikonografiske modellboken til Dionysius fra Fourni. Denne boken er fra 1700-tallet, men man regner med at dens samling av tekster baserer seg på ulike skrifter og tradisjoner, også fra tidlig bysantinsk tid. Hetherington, Paul; *The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fourni*, Sagittarius Press London 1981.

<sup>11</sup> Andreopoulos (2005) s.60ff.

<sup>12</sup> Om utviklingen og bruk av dekorasjonsprogram, se; Elsner, John; ”Image and Iconoclasm in Byzantium” *Art History* 11:4 1988 s.471-491, Demus, Otto; *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1947, og Kiilerich, Bente og Hjalmar Torp; *Bilder og billedbruk i Bysants*, Grøndahl Dreyer Oslo 1998 s.206ff. Hvilke scener, og hvor mange, som var med i dekorasjonsprogrammet kunne variere, men det vanligste var tolv scener; Bebudelsen, Fødselen, Omskjæringen, Frembæringen i Tempelet, Dåpen, Transfigurasjonen, Lazarus’ oppvekkelse, Inntoget i Jerusalem, Korsfestelsen, Anastasis (Kristus i Dødsriket), Himmelfarten, Pinse.



evangelie-manuskriptet "Rabbula Gospels" fra 586. Felles for disse tre er at kun tre skikkelser er fremstilt, tilsynelatende er kun Moses og Elias med, men ikke apostlene.<sup>13</sup> Fedrene tolker de to profeters nærvær på flere nivåer, men først og fremst er de med for å vise kontinuiteten mellom GT og NT, hevdes det.<sup>14</sup> De representerer profetene og den gamle loven; Guds ord og vilje formidlet av profeter og nedfelt i de ti bud som Moses mottok på Sinaifjellet. De er med på Tabor for å vise hen til den nye lov som er Logos selv, åpenbart i Kristi ord og gjerning.

Transfigurasjonsmotivet i Sinai (fig.1) er det første vi kjenner til som inneholder alle de ikonografiske elementer som utgjør den videre praksis, og som gjør motivet lett å identifisere i andre sammenhenger. Kristus flankert av Moses og Elias, de tre disipler som overvar hendelsen, og en markering av Tabor berg, her riktignok kun som et horisontalt felt av grønne striper som alle skikkelsene, unntatt Kristus, står på. Senere fremstillinger utformer Tabor som et fjell eller en høyde. Det ovale eller runde felt som omgir Kristus; mandorlaen, er her med for første gang. Det gjelder også strålene. Motivet fikk etter hvert noe varierende utforming, men disse elementer var alltid siden med i fremstillingen.

Mandorla er en deskriptiv term, som beskriver en oval eller rund kontur eller omramming.<sup>15</sup> Når den kalles aureole, har den omtrent samme betydning som glorie, altså et overnaturlig lysskinn som tegn på hellighet eller guddommelig vesen, men mens glorien stråler omkring hodet, omfatter aureolen hele kroppen. Bruken av disse begreper blandes imidlertid ofte, også nimbus er med i denne gruppe av ord. Nimbus defineres som en sky av lysende stråler skinnende ut fra et senter.

Mandorlaen er et ikonografisk element som brukes i svært få kristne motiver. Foruten i Transfigurasjonen, er den med i Anastasis (Kristi nedstigning i dødsriket), Koimesis (Marias innsovning) og Kristi himmelfart.<sup>16</sup> Den består ofte av flere fargete felt, gjerne mørkest innerst mot Kristus. Det er blitt forsket mye på dens betydning og hvilke faktorer som kan ha påvirket dens inntreden i det kristne billedspråket. Dette blir redegjort for senere i forbindelse med diskusjonen om fargebruken i transfigurasjonsmotivet.

## Transfigurasjonen i Katarinaklosteret

Katarinaklosteret ligger ved foten av Sinaifjellet i Egypt. Ifølge beretningene i Det gamle Testamentets Mosebøker hadde Moses her sine samtaler med Gud den gang jødene

---

<sup>13</sup> Andreopoulos (2005) s.101ff. Han diskuterer her ulike synspunkter på og tolkninger av disse tre motiver. Disse tre finnes avbildet i hans bok, se s.102, 106 og 109.

<sup>14</sup> Ibid. s.112f. McGuckin, John Antony; *The Transfiguration of Christ in Scripture and Tradition*, The Edwin Mellen Press New York 1986 s.116ff. GT er forkortelse for Det gamle Testamentet, NT for Det nye Testamentet.

<sup>15</sup> Se Böck, Angela; "Mandorla". I: *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst* Band VII, Hiersemann Stuttgart 2005 s.1ff. Mandorlaen er et hovedtema i senere diskusjon.

<sup>16</sup> Andreopoulos (2005) s.83.

oppholdt seg i Sinaiørkenen. Et lite kapell som ligger inntil kirken, er bygget på det sted der Gud skal ha åpenbart seg for Moses i den brennende busk (2. Mos.3:1-6). Keiser Justinian (regjeringsstid 526-565) var byggherre for dette anlegget, som også fungerte som et fort.<sup>17</sup> Klosteret ble dedikert til Maria Gudsmoderen, og fikk først på 800-tallet navn etter den hellige Katarina som levde i ørkenen nær klosteret.

Transfigurasjonsmotivet i apsis var det dominerende blikkfang med det samme man trådte inn i kirkerommet, men bildene på triumfbuen danner også betydningsfulle elementer i dekorasjonen som kompositorisk og narrativ helhet. Jeg beskriver derfor hele programmets ikonografi. Farger, lys og mørke i motivene nevnes når det er relevant i forhold til avhandlingens spørsmål, men detaljer behandles først i kapittel 5 når problemstillinger diskuteres.

Kristus er fremstilt i lysende hvitt og gull i midten av en blå, eggformet mandorla som er mørk blå, nesten sort innerst og gradvis blir lysere utover gjennom tre like brede soner.<sup>18</sup> Den svever på en gullbakgrunn. Lyse grå og sarte blå valører er brukt for å markere skikkelsens form ved hjelp av skygger i den hvite kledning, mørke brunlige purpurtoner brukes i samme hensikt på draktens gullkanter samt for å skildre gullgloriens kors.<sup>19</sup> Et smalt felt med striper fra mørk grønt nederst mot gult øverst, danner et fundament nederst i bildet. Elias står til venstre og Moses til høyre på dette. Mellom dem og Kristus er Johannes til venstre og Jakob til høyre sittende på knærne, de ser mot lysskikkelsen og løfter hendene. Peter ligger direkte under Kristus, han støtter hodet med den ene hånden og ser opp.<sup>20</sup>

Åtte brede, transparente lysstråler skinner symmetrisk ut fra et punkt i mandorlaen bak Kristus. Jakob, Peter og Johannes, samt Elias og Moses, treffes av hver sin stråle. Strålene blir gradvis bredere utover.<sup>21</sup> De er definert hovedsaklig med sølv tesserae. Foruten de fem som skinner på de tilstedeværende, går en rett opp, mens to løser seg opp i gullgrunnen over hhv. Elias og Moses. Der strålene treffer disiplenes klær, dannes blå skygger (fig.3). Mandorlaens farger lysner der strålene skinner over den. Den strålen som går rett opp, ser ut til å ha vært

---

<sup>17</sup> Det mest utførlige verk om Katarinaklosteret er Forsyth, George H. and Kurt Weitzmann; *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, the Church and Fortress of Justinian*, The University of Michigan Press 1963. Dette verket inneholder svært gode fotografier av alle motivene i mosaikkutsmykningen. Om denne tidsperioden, se Cormack, Robin; *Byzantin Art*, Oxford University Press 2000 s.53ff.

<sup>18</sup> Det kan se ut som det er et mørkt felt innerst og deretter tre like brede felt, i alt fire valører, men noen mener det kun er tre.

<sup>19</sup> Der er slik fargen ser ut på fotografier, men jeg har ikke hatt mulighet til å se det *in situ*.

<sup>20</sup> Det er så godt som enestående at Tabor berg ikke er markert som en høyde som også Kristus står på, fremfor å sveve i sin mandorla som han her gjør. Senere fremstillinger har vanligvis plassert Peter til venstre stående med løftet arm, og Johannes i midten. Om utviklingen av motivet, se Andreopoulos (2005) for eksempel s.75ff.

<sup>21</sup> Det hersker uenighet om hvorvidt strålene kommer ut fra Kristi kropp eller fra et punkt bak ham, det vil si fra mandorlaens senter. Dette tas opp i forbindelse med senere diskusjon.

som en direkte forlengelse av den vertikale korsarm i Kristi gullglorie. Det er ikke mulig å se dette nøyaktig, da det har vært foretatt en restaurering av en skade forårsaket av et lampeoppheng nettopp her. Denne strålen går i linje rett mot et gresk gullkors i rund medaljong på en bakgrunn av tre blå sirkler; mørkest innerst og lysest ytterst, som i mandorlaen. Denne medaljongen er toppunktet i raden av medaljongportretter som rammer inn transfigurasjonsfremstillingen i apsiden. De portretterte i buen er apostler, mens den horisontale raden under motivet består av geistlige, profeter og konger fra Det gamle Testamentet.<sup>22</sup>

På triumfbuen (fig.2), direkte over medaljongen med gullkors, er en lignende fargesatt medaljong med et lite lam foran et gullkors. På hver side svever to engler. De holder hvert sitt septer og rikseple frem mot lammet. Under englene er det ytterligere to medaljongportretter; Johannes Døperen til venstre, Maria til høyre. Øverst på veggen, på hver sin side av to smale vinduer, fremstilles to scener fra Moses' liv. Til venstre ses Moses som løsner sine sandaler i møte med Gud i den brennende busk (2. Mos. 3: 1-5). Samtidig vises den velsignende Guds hånd ut fra et rundt blåfarget felt som er lysest innerst og mørkest ytterst, i øverste høyre hjørne. Til høyre for vinduene er Moses fremstilt i en kløft idet han mottar stentavlene med Guds Bud som rekkes ham av Guds hånd, som igjen befinner seg i et farget felt tilsvarende det i bildet til venstre.<sup>23</sup>

## **Problemstillinger**

Kristi forklarelse beskrives i evangeliene som en ekstraordinær hendelse, der disiplene ser et guddommelig lys. Lyset er sterkere enn solen, og Kristi klær er hvitere enn noen hvit farge her på jorden kan være det. Et kardinalspørsmål ligger implisitt i dette motivet; hvordan går man frem når man skal skape et materielt bilde av en hendelse som involverer et immaterielt nivå og som erfares med et sjelelig eller åndelig blikk?

Hendelsens metafysiske nivå må nødvendigvis ha krevd en bevisst vurdering av motivets utforming og fargenes rolle. Inneholder fargefilosofien på den tiden bildet ble laget, noe som kan forklare hvorfor de mente at det var mulig å gi seg i kast med et så tilsynelatende umulig motiv? I min undersøkelse vil jeg forsøke å vise at fargebruken i motivet kan

---

<sup>22</sup> Apostlene er fra toppen mot venstre; Andreas, Bartolomeus, Markus, Jakob, Simon, Lukas. Fra toppen mot høyre; Paulus, Filip, Thomas, Matteus Taddeus, Mathias. Den horisontale raden fra venstre; Johannes (diakon i klosteret), Daniel, Jeremias, Malakias, Haggai, Habakuk, Jonas, Joel, Amos, David (med portrettlikhet som Justinian), Hoseas, Mika, Obadiah, Nahum, Sefanias, Sakarias, Esaias, Esekial. Elsner, Jas; *Art and the Roman Viewer*, Cambridge University Press 1995 s.333f. For bilder, se Forsyth and Weitzmann (1973).

<sup>23</sup> Denne scenen ser ut til å være en blanding av to bibelsteder, 2. Mos. 31:18 og 33:22-23.

begrunnes i overensstemmelse både med de fargeteorier som gjaldt i tidlig kristen og bysantinsk tid, og med teologiske forestillinger om det guddommelige lys.

For å kunne behandle dette, er det nødvendig å redegjøre for flere temaer.

Transfigurasjonens teologi og antikkens fargeteorier er hovedtemaer. I forbindelse med behandlingen av teologien, vil gudsforestillinger relatert til lyset bli undersøkt. Siden kristendommen utviklet seg i en tid og kultur der gamle mysterietradisjoner var utbredt, er det relevant å vise til noen av de forestillinger som kristendommen måtte bryne seg på i sin utvikling. Dette kan også være til hjelp for forståelsen av elementer i teologien som kan ha gitt føringer ved utviklingen av ikonografi og fargebruk i de motiver som skal undersøkes.

Det finnes ingen bevarte fargeteorier fra den bysantinske kultur, men arven fra de antikke filosofer var levende og ble assimilert i den kristne tenkning. Platons og Aristoteles' skrifter om lys, optikk og farge ble studert og kommentert gjennom hele den bysantinske periode. De relaterer farger, lys, mørke og øyets virksomhet til hverandre på en måte som også involverer vurderinger av forholdet mellom ånd og materie i det som er skapt. Som en del av denne helhetsforståelse må antikkens lære om de fire elementer; jord, vann, luft og ild, trekkes inn. Når man kjenner til denne, kan fargeteoriene bedre forstås.

Alkymien er også en del av dette temaet. I den bysantinske kultur sto alkymien sterkt. Alkymistene mente fargen uttrykte sjelen i materien, fargeprosesser var uttrykk for substansers forvandlinger og åndens virksomhet i stoffet. Det vil bli vist at dette er relevant i sammenheng med et motiv som nettopp skildrer forholdet mellom det åndelige og det materielle, det uskapte og det skapte, det oversanselige og det jordiske.

Det er Transfigurasjonen i Katarinaklosterets apsismosaikk som er mitt hovedmotiv. Mandorlaens blå valører fra mørk mot lys, vil utgjøre en stor del av undersøkelsen. Hvorfor er den nettopp blå, og hvorfor er den mørk i sitt senter og blir lysere utover? Mandorlaen er et ikonografisk element som brukes i få og spesielle motiver, og har stor betydning for Transfigurasjonens ikonografi. Det er nødvendig å redegjøre for ulike tolkninger med hensyn til dens opprinnelse som ikonografisk element og dens bruk i kristen kontekst, for å undersøke den med hensyn til fargen. Dette impliserer en del teologiske utlegninger.

Den blå fargen ble foretrukket i forbindelse med transfigurasjonsmotivet. Tidlige bilder som viser andre typer teofanier, benytter seg av andre farger. Jeg har valgt å undersøke motiver i Santa Maria Maggiore i Roma fra ca. 430-45, som i utpreget grad bruker røde farger når guddommelig nærvær presenteres. Hvorfor brukes rød, hvilken sammenheng er det her mellom Bibelens historier, fargeteorier og teologiske forestillinger? Et annet motiv jeg har valgt til belysning av mitt tema, er apsismosaikken i Hosios David i Thessaloniki fra ca. 450-

500, som viser en tronende Kristus på en regnbue svevende i en rund aureole. Her vektlegges fargespill og transparens. Hvordan henger denne måten å behandle fargene på sammen med det tekstlige forelegg fra Bibelen, de religiøse intensjoner bak fremstillingen og fargeteoriene? Jeg vil også vise at de optiske teorier, som involverte sansningen og relaterte menneskets blikk til bildet på en intim måte, er en viktig faktor ved fremstillingen av religiøs kunst.

Transfigurasjonsmotivets ikonografi har fått varierende utforming opp igjennom århundrene, men det er sjelden Kristus blir fremstilt i andre farger enn hvitt. Hvorfor det er benyttet rosa og grønt i dette motivet i Daphni, er et interessant spørsmål. Jeg vil prøve å komme med noen innspill i forhold til dette.

## Metode

Det ser ut til at forskningen på tidlig kristen og bysantinsk kunst kan deles i to hovedgrupper; den som undersøker påvirkning fra hellenistisk ikonografi og forestillinger, og den som i denne kunsten ser en bestrebelse på å skape et oversanselig, åndelig uttrykk.<sup>24</sup>

Et markant trekk ved nyere forskning på tidlig kristen og bysantinsk kunst, er en økende argumentasjon for at tidligere kulturers mennesker har erfart virkninger av sansning som syn, hørsel og berøring annerledes enn vi gjør, og at det for å forstå deres kunst, er nødvendig å prøve og se med deres eget blikk, fremfor å bedømme den med vår egen måte å se på.<sup>25</sup> Når bysantinsk *ekfrasis* (billedbeskrivelse) beskriver sin kunst som levende og naturlig, eller naturalistisk, stemmer det dårlig med kunsthistoriens vanlige vurdering av denne kunsten som flat, stiv og kantete. Nevnte litteratur er derfor blitt oppfattet tilsvarende uklar og tåkete i forhold til å beskrive kunsten, og dermed blitt studert i forhold til retorisk konvensjon. En forholdsvis ny innfallsvinkel er heller å lese denne litterære sjanger som beskrivelser av hvordan kunsten ble oppfattet og vurdert i forhold til gjeldende estetikk, som ikke foretrakk en naturalisme basert på ytre likhet. *Ekfrasis* fra den gang beskriver bilder på en måte som tyder på at bildets funksjon var å vekke følelser, bringe betrakteren i kontakt med en åndelig realitet som bildet var en formidler av, og uttrykke det prosessuelle, det vil si selve livselementet, i stedet for korrekt naturalistisk form.<sup>26</sup> Når kunsten blir mer

---

<sup>24</sup> Gage, John; *Colour an Culture*, Thames and Hudson London 1993 s.47. Cyril Mango og Henry Maguire er ifølge Gage representanter for førstnevnte syn mens blant andre Gervase Mathew står for det andre.

<sup>25</sup> Nelson, Robert S.; "To say and to see. Ekphrasis and Vision in Byzantium." I: Nelson, Robert S.(ed); *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge University Press Cambridge 2000 kap.VI s.143. James, Liz; *Light and Colour in Byzantine Art*, Clarendon Press Oxford 1996 s.13f. Hennes undersøkelser bygger på nettopp denne forutsetning.

<sup>26</sup> James, Liz and Ruth Webb; "To understand ultimate things and enter secret places: Ekphrasis and Art in Byzantium" *Art History* 14:1 1991 s.1-17. Nelson (2000) s.114ff, peker på at *ekfrasis* også forteller mye om hvordan selve synsaksen ble erfart, og hvordan dette påvirket definisjonen av relasjonen mellom betrakter og verk. Videre skiller han, som Gage, mellom to holdninger blant forskere; Nelson, James og Webb o.a. står i den

todimensjonal, blir det åndelige uttrykk viktigere enn det naturalistiske. Fargene kan bli mer ekspressive, fordi de frigjøres fra å definere romlig form. Mosaikkteknikken eksponerer også en slik holdning gjennom måten glass- og gulltesserae reflekterer lys på.

Min undersøkelse baserer seg hovedsakelig på en slik utvidet kontekst som den nyere retning innen forskningen står for. De motiver som jeg behandler, har sine tekstlige forelegg i Bibelen, men det er ikke slik at tekst og motiv er i fullstendig overensstemmelse med hverandre. Bildene illustrerer ikke teksten, men er en blanding av historiefortelling og teologiske forestillinger. Mandorlaen som ikonografisk element finnes for eksempel ikke beskrevet i evangeliene beretning. Når det gjelder Transfigurasjonen i Katarinaklosteret, er det også relevant å undersøke dette motivet i forhold til den betydningsfulle plassering det har i apsis, og se det i sammenheng med den liturgiske og religiøse praksis munkesamfunnet her utførte. Evangelietekstene alene kan ikke forklare hvorfor denne hendelsen ble ansett som så viktig at det skulle være kirkens sentrale motiv. Hva ville de med dette motivet, hva slags virkning ville de oppnå, hva så de etter? For å belyse dette må den asketiske vei som ble praktisert, også undersøkes.

I forhold til mitt tema hadde det vært en fordel for meg å ha kunnet gammelgresk språk. Særlig når det gjelder fargevokabularet, som ikke alltid lar seg oversette direkte, siden de i antikken hadde til dels andre måter å benevne fargene på enn vi har i vår kultur. Det har på tross av manglende språkferdigheter, vært mulig å lære noen aktuelle greske bokstaver og fargeord, slik at jeg har kunnet slå opp i primærlitteratur. Det har dermed også vært mulig å sammenligne sekundærkilders oversettelser og forklaringer av relevante fargeord.

Min avhandling behandler mange temaer, noe som har vært utfordrende i forhold til strukturering av stoffet. Det er forsøkt å skape overganger mellom temaene på en måte som skal gjøre det lettere å beholde sammenhenger i bevisstheten mens man leser videre. Jeg velger å ikke redegjøre her for rekkefølgen av temaene som de kommer i avhandlingen, da det vurderes som lite hensiktsmessig. Jeg henviser heller til innholdsfortegnelsen.

## ***Forskningslitteratur til temaet***

Sammenhengen mellom teologi, farge og ikonografien i teofanier, som er mitt overordnede tema, er det forsket minimalt på. Patrik Reuterswärd behandler rødfargen i

---

nyere retning som tolker bysantinsk *ekfrasis* som uttrykk for hva bysantinerne så etter i kunsten, mens forskere som også Gage nevner; Mango og Maguire, tilhører en tidligere tradisjon som ser på tekstenes forhold til retorikken og til verket som beskrives. Se for eksempel Mango, Cyril; *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, University of Toronto Press Toronto 1986, og Maguire, Henry; *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981 og "Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art" *Dumbarton Oaks Papers* 28 1974 s.111-40.

forbindelse med teofanier i en artikkel; "What Color is Divine Light?" I T. B. Hess and J. Ashberry; *Light, from Aten to Laser, Art News Annual XXXV* 1969, s.109ff. Hans artikkel nevner også så vidt blåfargen i forbindelse med transfigurasjonsmotivet.

Min innfallsport til temaet har vært det grunnleggende forskningsarbeidet om fargeholdning og fargebruk i bysantinsk kunst av Liz James, *Light and Colour in Byzantine Art* (Oxford 1996). Hun undersøker den bysantinske kulturs forhold til farger fra flere sider. De materialer og teknikker de benyttet, viser bestemte holdninger til lys og farger. Tekster som beskriver farger i landskap og kunstverk; poesi og ekfrasis, blir undersøkt, også fargeord i leksika fra 500-, 800- og 900-tallet. Hun konstaterer at mye er i overensstemmelse med antikkens vokabular, og farge- og persepsjonsteorier fra antikken blir gjennomgått. Fargebruken i utvalgte dekorasjoner undersøkes, spesielt motiver som inneholder regnbuer eller lignende fargebånd, og det trekkes linjer herfra til antikk fargefilosofi, som Aristoteles' forklaring av regnbuen og andre sfæriske fargefenomener.

Når det gjelder fargebruken i transfigurasjonsmotivet i Katarinaklosteret, er det kun John Gage som belyser dette i forbindelse med teologiske aspekter. Han ser en sammenheng mellom Kristi blå mandorla, som er mørkest innerst og lysner videre ut fra Kristus, og lysmystikken hos *Pseudo-Dionysios*.<sup>27</sup> I boken *Colour and Culture* (London 1993) behandler han hvordan ulike aspekter ved farger, lys og mørke har blitt forstått i ulike tider, spesielt i vestlig kultur. Han ser på noen av de ytringer tidens forståelse fikk i billedkunst, filosofiske tekster og vitenskapelige teorier. I kapitlene "Light from the East" og "A Dionysian Aesthetic" tar han opp forbindelsen mellom teologiske forestillinger, fargebruk, estetiske behov og utviklingen av teknikker som mosaikk og glassmaleri. En bredere undersøkelse av fargebruken i transfigurasjonsmotivet finnes ikke. Det er heller ingen som har forsøkt seg på en dypere forklaring på hvorfor motivet i Daphni delvis beskrives med andre farger enn det som var vanlig, men Gage har et synspunkt som vil bli diskutert senere.

Transfigurasjonsmotivets utvikling, ikonografi og teologi behandles i en nylig utkommet bok av Andreas Andreopoulos; *Metamorphosis. The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography* (New York 2005). Boken tar opp kontekstuelle aspekter som teologiens lysmystikk og den meditative munkepraksis, som påvirkningsfaktorer ved utformingen av motivet i Sinai. Han har også en utførlig analyse av mandorlaens hhv. runde og ovale forms betydning.

---

<sup>27</sup> Gage, John; "Colour in History,; Relative and Absolute" *Art History* 1:1 1978 s.110f.

John McGuckin, *The Transfiguration of Christ in Scripture and Tradition* (New York 1986) inneholder en analyse av Transfigurasjonen som først og fremst forholder seg til Markusevangeliets tekst, fordi det evangeliet blir regnet som det mest opprinnelige. McGuckin har samlet mange sitater av kirkefedrene som direkte og indirekte er relatert til denne hendelsen.

Ortodokse teologer og anerkjente forskere som Lossky, Pelikan, Meyendorff, Balthasar, Dölger og Louth,<sup>28</sup> benyttes som støtter for tolkning av teologiske aspekter. Noe av litteraturen jeg har benyttet er av eldre dato, men referanser til disse oppgis i ny litteratur, så det er tydeligvis solid forskning som jeg derfor ikke har funnet grunn til å unngå og bruke.

Teorier om optikk og farger som var gjeldende i bysantinsk tid, er behandlet hos både James, Gage og andre, men jeg benytter også kilder som ikke relaterer dette til kunst. Blant andre Lindberg, David C.; *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler* (Chicago og London 1976), og Hahn, David E.; "Early Hellenistic theories of vision and the perception of color", i P. Machamer and R. G. Turnbull (eds); *Perception: Interrelations in the History and Philosophy of Science* (Ohio 1978) s.60-95. Til temaet persepsjon, det å forstå hvordan mennesker den gang opplevde det å se, støtter jeg meg på artikler fra den senere tid, som i R. Nelson (ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance, Seeing as Others Saw* (Cambridge 2000).

I diskusjonen av mandorlaen i kristen kunst, benyttes både eldre og nyere artikler. De eldre tolkninger, som Brendel, Otto; "Origin and meaning of the mandorla", *Gazette des beaux-arts* 25 1944 s.5-24, inneholder aspekter som fremdeles er aktuelle og som danner et nødvendig grunnlag for nye innfallsvinkler. Andreopoulos' og Gages synspunkter er med i diskusjonen, foruten Loerke, William C.; "Observations on the Representation of Doxa in the Mosaics of S. Maria Maggiore, Rome, and St. Catherine's, Sinai", *Gesta* XX 1 1981 s.15-22, Miziolek, Jerzy; "Transfiguratio Domini in the apse at Mount Sinai and the symbolism of light", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 1990 s.42-60, og Elsner, Jas; "Viewing and the Sacred: Pagan, Christian and the Vision of God", i hans bok *Art and the Roman Viewer* (Cambridge 1995). Han undersøker Transfigurasjonen i Katarinaklosteret i sammenheng med Moses-scenene på triumfbuen, og tolker disse i relasjon til den asketiske vei.

---

<sup>28</sup> Se bibliografi.



## 2. DET GUDDOMMELIGE LYS

Det mest påfallende i evangelietekstenes beskrivelser av Transfigurasjonen, er den forvandling som disiplene ser skje med Kristus, og som beskrives ved hjelp av lysmetaforen. Dette er også det vesentligste for kirkefedrene, som tolker beretningen først og fremst som en teofani.<sup>29</sup> Andre dimensjoner som de vektlegger, er hendelsen som prefigurasjon på Kristi oppstandelse, og dens sammenheng med menneskets mulighet for frelse og oppstandelse på Dommedag. Kontinuiteten mellom GT og NT som bekreftes i flere av beretningens detaljer, er også noe flere av fedrene bemerker. For min problemstilling, som er fargebruk i motiver som fremstiller gudsåpenbaringer, er det lysmetaforen og teofani- og visjonsaspektene som er det viktigste å behandle.

Temaet i dette kapitlet er forholdet mellom lyset og det guddommelige, og hvordan menneskets mulighet til å erfare det guddommelige lys ble vurdert i tidlig kristen teologi. Det er også nødvendig å redegjøre for hvordan lys, guddom, ånd og erkjennelse ble relatert til hverandre i hellenistisk tradisjon, spesielt hos Platon. Dette er fordi filosofien om farger tar utgangspunkt i forholdet mellom lys/ånd og materie, og hvordan det guddommelige virker i materien. Dette behandles i kapittel 3.

### ***Transfigurasjonen som teofani***

Evangeliene beskriver at Kristi ansikt skinte sterkere enn solen og at hans klær ble ekstremt strålende hvite, hvitere enn den hviteste snø, eller hvitere enn noe blekemiddel kan bevirke.<sup>30</sup> Det er denne beskrivelsen av lyset som er fedrenes viktigste begrunnelse for å tolke hendelsen som en teofani, siden de definerte Gud som et oversanselig lys. Fedrene legger vekt på at det er Kristus som åpenbarer dette guddommelige lys innenfra seg selv, det er ikke slik at det senkes ned over ham fra Gud. Det er den egne guddommelige herlighet Kristus viser disiplene. Den evige, uendelige guddomsglans relatert til Kristus som Logos, stråler ut fra ham, slik fedrene forstår det. Denne teologi har Kristus som den preeksistente Logos i fokus.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> McGuckin (1986) s.100ff.

<sup>30</sup> Ibid. s.58ff redegjør for sammenhenger med hellenistisk mysterietradisjon når det gjelder en del ord og uttrykk som brukes i teksten etter Markus. Blant annet ble klærne til en som var blitt innviet alltid benevnt med solmetaforer, s.60 og 66. Transfigurasjon var i disse mysterier uttrykk for guddommeliggjøring, det vil si menneskesjelens opphøyethet til å kunne ha visjonær erfaring av det guddommelige. Det ble også kalt gjennfødelse. McGuckin ser mange forbindelser til mysterietradisjoner, og henviser til litteratur om dette. Se også Benz, Ernst; *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*, Ernst Klett Verlag Stuttgart 1969 s.341ff. Her forklares den hvite kledning i visjoner som symbol på den himmelske gjennomlyste kropp i det fremtidige Paradis etter Dommedag.

<sup>31</sup> McGuckin (1986). På s.110 og s.112f er sitater av flere kirkefedre om dette.

Det oppsto tidlig stridigheter innen Kirken om hva som var den rette tro når det gjaldt hvem Kristus faktisk var. Ulike grupper betonet hhv. hans menneskelige, eller hans guddommelige natur. Et vesentlig punkt som førte til stor strid, var om Kristus var av samme substans som Faderen, og dermed like guddommelig som ham, eller om Faderen hadde skapt Kristus, og at han derfor var av en annen substans og et "lavere nivå" enn Faderen. Dette siste sto arianerne for. På kirkemøtet i Nikea i 325 seiret de ortodokses syn, og dogmet om Kristus som guddommelig lys ble formulert.<sup>32</sup> Kristus var lys av lys, sann Gud av sann Gud. Sønnen "utgikk" fra Faderen, han ble ikke skapt av ham, Sønnens essens var den samme som Faderens, evig og uforanderlig.<sup>33</sup>

Dette dogme henger sammen med fedrenes treenighetslære, som kan gi ytterligere bidrag til forståelsen av deres tolkning av Taborlyset som et guddommelig lys. Faderen, Sønnen og Den hellige Ånd er tre distinkte værensformer av samme substans eller essens. Gud er tre i én og én i tre, kontinuerlig. "The one and the many find themselves gathered and circumscribed in the Trinity", sier Gregor av Nazians.<sup>34</sup> Hver av de tre hypotaser, værensformer eller personer, som fedrene kalte dem, inneholder enheten på sin egen distinkte måte. Enhetsprinsippet er Faderen, og Faderen er kilden til personene som mottar den samme natur, enhetsnaturen. Faderen er den første årsak, som de andre to utgår fra, og enheten er essensen. Tre-tallet skal forstås kvalitativt, som en betegnelse på Gud, ikke kvantitativt som tre atskilte og ulike hierarkisk ordnete deler.

Denne tolkning skiller seg fra Plotins lære om hypotaser, der de tre hierarkiske nivåer; Det Ene, Intelligens og Sjel er ulike også i substans.<sup>35</sup> Arianerne er mer på linje med dette, siden de mente at Sønnen, Kristus, var Guds Ord, som var skapt av Faderen. Derfor måtte han være av en annen substans enn ham, og av lavere rang, men selvsagt et høytstående guddommelig vesen. For arianerne var Treenigheten delt i tre ulike eksistenser.

---

<sup>32</sup> Pelikan, Jaroslav; *The Christian Tradition, A History of the Development of Doctrine, Vol. 1 The Emergence of the Catholic Tradition (100-600)*, The University of Chicago Press Chicago and London 1971 s.226ff. Se også Pelikan (1962) som eksplisitt behandler konflikten som førte til dette dogmet. En interessant diskusjon om bruken av symboler relatert til sanseerfaring (Kristus som hhv. ord og lys) i forbindelse med utviklingen av dogmer, se Chidester, David; *Word and Light: Seeing, hearing and Religious Discourse*, Urbana: University of Illinois Press 1992.

<sup>33</sup> Pelikan, Jaroslav and Valerie Hotchkiss (eds); *Creeds and Confessions of Faith in the Christian Tradition*, vol.I, Yale University Press New Haven & London 2003 s.159, gjengir dogmeteksten på gresk og engelsk.

<sup>34</sup> Lossky, Vladimir; *The Mystical Theology of the Eastern Church*, James Clarke & Co Ltd, Cambridge & London 1973, s.47. Treenighetslæren forklares i hans bok i kapitlet "God in Trinity" s.44-66. Se ellers Pelikan (1971) kap.4; "The Mystery of the Trinity" s.172-225.

<sup>35</sup> Plotinus; *The Enneads*, Faber and Faber Limited London 1956 s.369ff.

Ifølge den ortodokse treenighetslæren er både Faderen og Den hellige Ånd til stede i Transfigurasjonen gjennom den felles essens.<sup>36</sup> På hvilken måte dette eventuelt vises i transfigurasjonsmotivets ikonografi og farger, vil bli diskutert i kapittel 5.

## **Lysmystikk**

Lys relatert til guddommen, fikk i kristen kontekst økt betydning etter møtet i Nikea i 325. I hellenistisk mystikk ble lyset også relatert til menneskets erkjennelse. En slik lysmystikk sto sterkt både i gresk filosofi og kristen tenkning i senantikken.<sup>37</sup> Antikkens religiøse og filosofiske forestillinger om lyset danner et slags grunnlag for det meste av tidens tenkning. På hvilken måte ”det guddommelige lys” åpenbarer seg i skaperverket, det vil si den materielle verden, og eventuelt på hvilken måte og i hvilken grad menneskene har mulighet til å erfare dette gudslus, ble vurdert ulikt av ulike personligheter og miljøer.

Den kristne lysmystikk utviklet seg med gresk filosofisk tenkning og hellenistiske mysterietradisjoner som bakteppe, derfor redegjøres det først for lysmystikken i denne tradisjonen. Ulikhetene i forhold til kristen tenkning, vil fremkomme når kristen lysmystikk behandles.

## **Lysmystikk med røtter i gresk religion og filosofi**

Filosofen Heraklit (født ca. 540 f. Kr.) så lys og mørke som to deler av en enhet, to realiteter som virket sammen i et nødvendig vekselspill, som i natt og dag, våkenhet og søvn osv. Både lyset og mørket ble erfart som omhyllende, begge med produktiv virkning i menneskenes bevissthet. Natten ga menneskene drømmer, som var like reelle som tanker tenkt i dagens lys med våken bevissthet. Det var lyset som en altomfattende omhyllende kvalitet, såkalt lyseter, som var det mørke nattrommets motsvar, men i harmonisk vekselvirkning med dette. Dag og natt var ett, liv og død likeså. Alle motsetninger i tilværelsen ble forent i et overordnet prinsipp, en ”værensgrunn”, eller Gud. Denne enhetskraft var ilden et uttrykk for. For Heraklit var ilden altså ikke bare lys (og varme), den hadde også mørket i seg, den innbefattet alt som var til. Den var ”værenskraften” som

---

<sup>36</sup> McGuckin (1986) s.110 ff refererer til uttalelser av flere fedre som understreker dette på ulike måter, selv om de ikke eksplisitt henviser til Treenigheten.

<sup>37</sup> De tidlige kristne tenkere som Origines, Clemens av Alexandria, Augustin o.a. diskuterte temaer fra gresk filosofi, spesielt Platons lære om skapelsen og menneskets sjel. De første århundrer med kristen tenkning innen Kirken er preget av bevisstgjøring av likheter og forskjeller mellom den greske tradisjon og kristendommens innhold. Man kan si at kristen tenkning utvikles med dette som bakgrunn. Pelikan (1971) s.27ff.

manifesterte seg i alt som var skapt og som "lyste" ut fra det. Den forbandt alt i en helhet, og var evigvarende.<sup>38</sup>

Med Platons tenkning i idélæren,<sup>39</sup> erstattes lys-mørke-enheten av en pyramidal struktur med lyset som den eneste produktive kraft og realitet på toppen. Det har intet motprinsipp, det blir bare stadig mer redusert og mindre lysende jo lenger ned i pyramiden man kommer. Mørket i bunnen blir definert som fravær av lys, mørket er ikke lenger en virksom og meningsfull kraft. Dette fokus på lyset som egen enhet og ikke som del av en lys-mørkestruktur, er begynnelsen til lysmetafysikken, ifølge Bremer.<sup>40</sup> Lyset står da for det guddommelige som ikke lenger forener livets motsetninger i seg.

Platon bruker solen som bilde på det høyeste lysprinsipp i pyramiden, dermed er lyset ikke lenger et omhyllende element, som hos Heraklit. Det oppstår en avstand mellom det guddommelige og mennesket, mellom den åndelige verden og den sanselige. Solen, eller lyset, tilsvarer det høyeste åndelige prinsipp som er Det Godes idé, og den er skjønn og sann. Ideenes eller formenes (som åndelige prinsipper eller forbilder) verden er virkelig, sann og evig, mens den sansbare materielle verden er foranderlig og forgjengelig. Sann væren er dermed ren idé eller lys i åndelig betydning.

Menneskets sjel har to nivåer, et lavere som er forbundet med kroppen og den materielle, sansbare verden, og et høyere nivå som kan tenke rasjonelt. Menneskets sanne væren er ikke kroppen, den anser Platon snarere som et fengsel, men den delen av sjelen, *nous*, som kan filosofere og erkjenne ideer. *Nous* er menneskets preeksistente sjel, den stammer fra ideenes verden, men er fanget i den fysiske kropp, noe som har gjort at den har glemt sitt opphav. Når sjelen forstår prinsipper for eksempel i matematikken, oppleves det som gjenkjennelse fordi sjelen kommer fra den samme idéverden som de matematiske og andre prinsipper gjør. Når mennesket forstår en idé, forenes det med ideen og dermed med det guddommelige.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Bremer, Dieter; "Hinweise zum Griechischen Ursprung und zur Europäischen Geschichte der Lichtmetaphysik" *Archiv für Begriffsgeschichte* XVII 1973, s.7ff. Her redegjøres nærmere for hvordan Heraklit forklarer ilden som den kraft som omfatter lys og mørke, natt og dag, liv og død osv. Også i blant annet den pytagoreiske tradisjon, samt i mye av ditekunsten, finnes anskuelsen om lys og mørke som to prinsipper i verden. Lys blir da ikke forstått som lys fra en kilde, men som en kvalitet, "det lyse", også kalt lyseter.

<sup>39</sup> Platon; *Samlede verker*, bind V, Vidarforlagets Kulturbibliotek 2001 s.261ff.

<sup>40</sup> Bremer (1973) s.14ff.

<sup>41</sup> Som Louth gjør oppmerksom på, refererer det greske ordet *nous* til tankeinnholdet fremfor tankeprosessen. *Nous* er derfor en mer intuitiv måte å gripe en erkjennelse på, som en forening med ideen. "Nous, then, is more like an organ of mystical union than anything suggested by our words mind or intellect. And yet nous does mean mind; noesis is a deeper, simpler, more contemplative form of thought, not something quite other than thinking." Louth, Andrew; *The Origins of the Christian Mystical Tradition*, Clarendon Press Oxford 1981 s.XV f. (Intro.) Om Platons mystikk kap.I s.1-17.

Erkjennelsesøyeblikket er en lysopplevelse, en forening med det åndelige eller guddommelige lys. I erkjennelsesøyeblikket er mennesket i sann væren. Jo ”høyere” ideer sjelen erkjenner, desto sterkere er lysopplevelsen. Erkjennelsen av den høyeste idé, ideen om det Gode, er en erfaring som kommer til en når sjelen er moden nok, og gir en ekstatiske helhetsforståelse av tilværelsen. *Nous* er da rykket ut av kroppen og er helt forent med den guddommelige verden.<sup>42</sup> Kunnskap er ikke mening eller viten *om*, men delaktighet *i*. Væren, lys og erkjennelse er slik relatert til hverandre hos Platon.

Platon mener det ikke er mulig å ha sikker kunnskap om den sansbare verden siden den er foranderlig. Kun ideer kan erkjennes, siden de er evige. Det guddommelige i menneskene er tankene eller den del av sjelen som kan erkjenne det guddommelige. *Nous* er menneskets idé, ideen om mennesket. *Nous* er altså menneskets preeksistente sjel som stammer fra den åndelige verden, og vender tilbake til den etter kroppens død. Denne delen av sjelen er evig, den har evig liv, og den kan inkarnere på nytt i en ny kropp, ifølge Platon.

Mennesket er fanget i den ustabile sanseverden, men ved hjelp av sin tenkning kan det finne det evige og guddommelige. Målet for mennesket er en forening med, en tilbakekomst til, ideenes verden som dets *nous* stammer fra. Følelsen av ensomhet og avsondrethet i den fysiske kropp og våkne selvbevissthet, driver mennesket til å lengte etter en slik forening, men det er ikke alltid det vet hva det lengter etter. Sjelen har da glemt hvor den kommer fra.

## Gud som uskapt lys

For Platon er den guddommelige verden et nivå, hans filosofi inneholder intet begrep om en personlig Gud, slik som i jødedommen og kristendommen. Det guddommelige er i ideenes verden og i menneskets *nous*, som en lyskvalitet. Menneskets oppstigning mot ”det guddommelige lys” går gjennom aktivitet i *nous*.

På kirkemøtet i Nikea i 325 ble tesen *Creatio ex nihilo* fastslått, det vil si at Gud skapte alt ut av intet.<sup>43</sup> Kristendommen brøt da med tidligere mysterietradisjoner som mente at guddommelig substans var innplantet i menneskets sjel. Når Gud har skapt alt ut av intet, er det skapte nødvendigvis vesensforskjellig fra skaperen.<sup>44</sup> Kristendommens personlige Gud

---

<sup>42</sup> Dette er en øyeblikksopplevelse, en forsmak på den tilstand sjelen vil befinne seg i etter døden. Ibid. s.13ff.

<sup>43</sup> Denne tesen finnes visstnok ikke i klartekst i Bibelen, men utviklet seg i diskusjonene med den antikke filosofi, spesielt kosmologien i Platons *Timaios*. Louth (1981) s.35ff. Når denne tesen blir fastslått, innebærer det at skillet ikke lenger går mellom en materiell og en åndelig verden, som hos Platon, men mellom Gud og menneske. Noen tidlige kristne tenkere, som Origines, mente, som Platon, at mennesket hadde et preeksistent høyere sjelsnivå som kunne reinkarnere. Etter kirkemøtet i 325 ble slike tanker fordømt av Kirken som kjetteri. Ibid. kap.IV s.52-74 og s.76f.

<sup>44</sup> Denne tesen førte til en forestilling om en allmektig monoteistisk gud, til forskjell fra klassisk polyteisme og filosofisk panteisme. Pelikan (1971) s.36f, mener det kristne gudsbegrepet utviklet seg slik det gjorde nettopp for å overvinne disse to utfordringer fra klassisk tid. En klar forestilling om Gud Fader som den allmektige

kan ikke forstås av den menneskelige forstand, siden han som uskapt er vesensforskjellig fra det han har skapt. Gud kan kun forstås til en viss grad, i virkningene av sine handlinger, det vil si gjennom det han har skapt, eller det han velger å meddele til menneskene. Dette innebærer et skille mellom Gud som essens eller vesen, og som aktivitet eller energi.<sup>45</sup> I skaperverkets visdom og skjønnhet kan menneskene erfare virkninger av Guds vilje og aktivitet, og dermed forstå noen av Guds egenskaper, men Gud selv som vesen er utilgjengelig for menneskets forstand.<sup>46</sup>

Forestillingen om det uforståelige og fremmedartede ved Guds vesen, kommer også frem i noen av fedrenes tolkning av Transfigurasjonen. De hevder at det for menneskelig forstand er fullstendig ubegripelig at Gud er både én og tre, at han er begynnelsen til alt, og at hans essens er uskapt. Derfor påpeker de begrensninger i Transfigurasjonen som teofani. Mennesket kan ikke erfare Gud i hans fulle væren før dets kroppslighet er forvandlet gjennom oppstandelsen og frelsen etter Dommedag. Da først kan de frelste sjeler leve med Gud i Det Himmelske Jerusalem, og se ham ansikt til ansikt.<sup>47</sup>

I overensstemmelse med den nikenske teologi, med dens klare distinksjon mellom det som er skapt og forståelig, og det uskapte og uforståelige, utvikler Gregor av Nyssa sin tenkning om det guddommelige mørke.<sup>48</sup> Når mennesket gjennom tenkning nærmer seg Gud, vil først en opplysning skje, for det er mulig å forstå visse av Guds egenskaper ved å studere hans verk. Dernest blir opplevelsen av et gradvis mørke sterkere jo nærmere man kommer sannheten om Gud, fordi menneskets sanselige erfaringsverden, og dermed forestillinger, er totalt annerledes. Man kan da kun kontemplere over det at Gud er helt uforståelig, og da kommer man inn i et fullstendig intellektuelt mørke.

En slik apofatisk eller negativ teologi, og forestilling om det guddommelige mørke, finnes videreutviklet hos Pseudo-Dionysios.<sup>49</sup> Kunnskap om Gud er ikke-kunnskap, å nærme

---

skapergud ble formulert først i 325, mens både tidligere kristne tenkere og enkelte gnostiske grupper skilte mellom Faderen og lavere vesener som var skaperguder, eller demiurger, som hos Platon. Se også Pagels, Elaine; *De gnostiske evangelier*, Hilt & Hansteen Oslo 1996 s.64ff.

<sup>45</sup> Louth (1981) s.18ff. Skillet mellom Guds essens og energier oppstår først i jøden Philos (ca. 20 f.Kr. til ca. 45 e.Kr.) tekster. De får en tydelig formulering hos Johannes fra Damaskus, og er fra da av etablerte begreper. Lossky, Vladimir; *The Vision of God*, The Faith Press Bedfordshire 1963 s.113.

<sup>46</sup> Dette behandler de fleste kristne tenkere etter Nikeakonsilet, slik som de kappadokiske fedre. Se Louth (1981) s.75ff, og Gregory of Nyssa; "Homily VI". I: Drobner, Hubertus R. and Albert Viciano (eds); *Homilies on the Beatitudes*, Brill Leyden Boston Köln 2000 s.69, Lossky (1973) s.23ff.

<sup>47</sup> Lossky (1963) s.103 refererer Pseudo-Dionysios' beskrivelse av dette.

<sup>48</sup> Louth (1981) s.80ff.

<sup>49</sup> Ibid. s.159ff. Pseudo-Dionysios var sannsynligvis en syrisk munk som man antar levde i siste halvdel av det femte århundre. Han tilhørte muligens et monofysittisk miljø. Pseudo-Dionysius Areopagita; *Über die Mystische Theologie und Briefe*, Bibliothek der Griechischen Literatur Band 40 Hiersemann Stuttgart 1994. Denne utgivelsen inneholder oversettelse av det korte verket "Mystica Theologia" og de bevarte brev. I et innledende kapittel redegjøres det for en del av forskningslitteraturen omkring identifisering av forfatteren som går under

seg Gud er å fjerne seg fra alle forestillinger og all viten om ham. Målet er ikke å se Gud, men å komme inn i det mørket der Gud er, og forenes med ham i en erfaring av hans ikke-erfarbare og ubegripelige vesen. For hvis Gud er uskapt, men lys, må han erfares som mørke av den menneskelige forstand. Når intellektet har stilnet helt og man har nådd inn i dette mørket, blir foreningen med Gud mulig i en kjærlighet som går fra Gud til mennesket og fra mennesket til Gud. For Dionysios er en forening mellom menneskesjelen og Gud mulig i den kjærlighet de har til hverandre, og denne forening er en ekstatiske opplevelse. Sjelen forstår da ikke Gud, men den kjenner ham.<sup>50</sup>

## Kristen lyssymbolikk

I kristendommens tidligste fase var Kristus som Logos, Ordet, i fokus.<sup>51</sup> Kollwitz mener dette vises ved at Kristus som lærer og filosof i stor grad ble benyttet som tema på sarkofager fra 200-tallet. Også brønn og dåp er vanlig. Skriftrullen symboliserer rett tanke, mens vannet symboliserer nytt liv. Kollwitz mener dette også tyder på en sterk gnostisk påvirkning.<sup>52</sup> Sannhet og liv hang altså sammen, som hos Platon, men i kristen ortodoks tenkning var det Kristus som inkarnert Gud som muliggjorde sann væren for menneskene. De trodde ikke på en sjel som var gudelig og som kunne forenes med det guddommelige ved en oppstigning og atskillelse fra kroppen. Kropp og sjel var en enhet. Mennesket var avhengig av

---

navnet Pseudo-Dionysios, og forskningens behandling av spørsmålet om hvorvidt han var nyplatoniker, kristen eller begge deler. Også andre anmerkninger og kilde- og litteraturhenvisninger, inneholdes i boken. De andre bevarte verk av Dionysios er *De guddommelige navn*, *Om de himmelske hierarkier*, *Om de kirkelige hierarkier*.

<sup>50</sup> Louth (1981) s.174ff. Pseudo-Dionysius Areopagita (1994) s.74ff. Lossky (1963), s.100ff, sammenligner Dionysios' forening med Gud i "mørket" med Plotins beskrivelse av ekstasen, og mener det er vesentlige forskjeller på de to. Blant annet er Plotins "Det Ene" ikke en personlig Gud som lengter etter forening med menneskesjelen, slik det er i kristendommen. Behovet for å klargjøre forskjeller mellom den tidlig kristne teologien og Plotins tenkning er et tydelig anliggende hos de teologiske kilder jeg har benyttet. Det kan se ut til at Plotins kulturelle påvirkning har vært overvurdert, i hvert fall når det gjelder utviklingen av den bysantinske teologi. Se Pseudo-Dionysius Areopagita (1994) s.8ff som gjennomgår noe av diskusjonen i forskningslitteraturen om dette.

<sup>51</sup> Kollwitz, Johannes; *Das Christusbild des dritten Jahrhunderts*, Münster 1953 s.13ff. Pelikan (1971) s.31f mener dette henger sammen med trekk i den antikke filosofi, særlig hos Platon, som de kristne fant igjen i Bibelens tekster. Platon omtaler Logos, men som uinkarnert kosmisk vesen. Kristus som den sanne filosof, som den inkarnerte Logos, ble fremhevet av de kristne i diskusjonene. Det ble blant annet argumentert med at Kristus som preeksistent Logos hadde inspirert tenkere som Platon. Man regnet den gang med menneskets intuitive mottagelighet for åndelige veseners impulser.

<sup>52</sup> Gnostiske kristne (av *gnosis* som betyr kunnskap) mente det gjennom meditativ selverkjennelse var mulig å oppnå kunnskap om Gud, fordi selvet etter deres mening var guddommelig. Disse gruppene hadde temmelig stor innflytelse i de første århundrene. Etter kirkemøtet i Nikea i 325 kunne de risikere å bli forfulgt av Kirken, og deres skrifter ble brent der de ble funnet. Derfor ble skriftruller med de såkalt gnostiske evangelier gjemt, og ble oppdaget først i forrige århundre i en hule i Egypts ørken. Forskning på disse skriftene har siden foregått i stor skala. Pagels (1996). I følge Grabar blir Kristus fremstilt både som lærer og filosof eller som den gode hyrde, på sarkofager fra 200-tallet. I romersk kunst var fremstillinger av en hyrde som bærer et lam, en allegori for dyden *humanitas*, filantropi. Grabar, André; *Christian Iconography, A Study of Its Origins*, Princeton University Press 1968 s.11f.

Guds nåde. Siden Logos var steget ned og hadde forbundet seg med menneskenaturen, hadde mennesket mulighet til å delta i den guddommelige natur.<sup>53</sup>

På den tiden da kristendommen utviklet seg, var en forbindelse mellom lys og guddom noe selvfølgelig. En dyrking av det konkrete lys som guddommelig, var utbredt. Dette var uforenlig med den kristne tro.<sup>54</sup> Det gamle Testamentets Gud var ikke selv lys, han hadde skapt lyset. Lyset var et uttrykk for Guds nådefulle handlinger i verden, et symbol på hans godhet.<sup>55</sup> Kristendommen representerte et fokus fra materielt til spiritielt lys. Som det står i Johannes' Åpenbaring (22:5), vil det i Det nye Jerusalem ikke være bruk for sol og måne, der vil det åndelige gudsløset være den eneste lyskilde.

Da kristendommen ble offisiell religion, forsøkte Kirken å stanse rituell bruk av brennende lys for å bryte med alle bånd til de gamle hedenske religioner. Da det viste seg å være umulig, omdefinerte Kirken lyset som hedensk kultobjekt. Det naturlige lyset fra flammen ble til en allegori for Kristus. Lys under gudstjeneste og andre kirkelige handlinger ble innført. Lyset som det minst materielle i den sansbare verden passet som allegori for Guds Sønn. Vokslyset som brenner for å gi lys, var også et godt bilde på Kristi offer og det ideal mennesket ifølge Kirken burde leve etter, nemlig å "ofre" sin materielle, lavere natur i Guds tjeneste.<sup>56</sup> Hymner som ble forfattet av fedre som Gregor av Nazians, viser forbindelse til gamle lysbønner. Dölger viser flere eksempler på at antikke formuleringer og ritualer ble tilpasset den kristne teologi.<sup>57</sup>

Solen ble av romerne brukt som symbol for keiseren. Ulike former for solkult, som i de opprinnelig persiske Mithrasmysterier, hadde relativt stor utbredelse. Dette kan ha påvirket Kirken til å fokusere på lyset og solen som symbol for Kristus. Kristus ble fremhevet som den sanne sol, den kraft som stråler mer lysende enn solen, den sol som aldri går ned. Som Pelikan påpeker, var "lys" på mange måter mer brukbart enn "ord" (Logos) som allegori for Kristus i teologisk argumentasjon. Logos var et såpass abstrakt begrep at det var vanskelig å forbinde

---

<sup>53</sup> Inkarnasjonens mysterium er naturlig nok det sentrale i kristendommen, men det tenkes mye forskjellig om metoder og veier til forening med Gud. Dette kommer jeg nærmere inn på flere steder i avhandlingen.

<sup>54</sup> Manikeerne og noen gnostiske grupper dyrket lyset, de mente at lyset fra solen faktisk var Kristi oppstandelseslegeme, hans lyskropp, som kunne dele seg opp i ørsmå partikler. I moderne fysikk opererer man med en teori om lyset som mikroskopiske energirike partikler, fotoner.

<sup>55</sup> Hempel, Johannes; "Die Lichtsymbolik im Alten Testament" *Studium Generale* 13:6 1960 s.352-368, her s.365f.

<sup>56</sup> Mensching (1957) s.426f.

<sup>57</sup> Dölger, Franz Josef; "Lumen Christi" *Antike und Christentum* V Ashendorff Münster 1976 s.19 gjengir en slik hymne. Se også Dölger, Franz Josef; "Das Sonnengleichnis in einer Weihnachtspredigt des bishofs Zeno von Verona. Christus als wahre und ewige Sonne" *Antike und Christentum* VI Ashendorff Münster 1976 s.1-51.



det med Kristi fødsel, lidelse og død, og forbindelsen mellom Gud og Kristus ble lettere å forstå når den ble forklart med forbindelsen mellom en lyskilde og dens lysstråler.<sup>58</sup>

Like lite som lyset fra en flamme er vesensforskjellig fra flammen, like lite er Kristus vesensforskjellig fra Faderen som han utgår fra. Kristus var energien som strålte ut fra Faderen. Denne energi kunne erfares, den var virkningen av Guds aktivitet. Kristi inkarnasjon var Faderens nådefulle handling overfor menneskene, slik som det skapte lys også var det. Den guddommelige essens som var felles for de tre hypotaser Faderen, Sønnen og Ånden, var imidlertid utilgjengelig for menneskelig forståelse. Essensen er ikke skapt, men delaktig i Kristus som årsak, den er Fadergrunnen som Kristus utgår fra.

I Det Nye Testamentet, særlig i Johannesevangeliet, er det flere steder der lys brukes som metafor for Kristus. Han sier også om seg selv at han er verdens lys (Joh.8:12). I jødisk mystikk finnes forventningen om Messias som Rettferdighetens sol (Mal.4:1-2). I Det nye Testamentet brukes lyset symbolsk for liv, at Kristus betegnes som verdens lys, betyr at han er livgiver.<sup>59</sup> Lyset ble allegori for Kristus som liv. Tente lys ble symboler for det sanne lys, som var Kristus. I de gamle religioner var ilden og lyset virksomt i overnaturlig betydning. En slik magisk virkning kunne det i kirkelig kontekst få når vokslyset ble velsignet. Da hadde lyset ikke lenger symbolverdi, men fikk virkningsevne, det kunne fordreive onde ånder. Man identifiserte gjenstanden, lyset, som det åndeliges sanselige virkelighet og opphevet slik dens symbolkarakter og gjorde den magisk. Den sterke relikvie kult som utviklet seg, er uttrykk for samme holdning, og viser troen på åndens kraft og virkning i materien. Magi sto derfor sterkt i bysantinsk kultur. I neste kapittel vil det bli vist hvordan en slik livsforståelse er grunnlaget også for fargefilosofien.

I de første kristne århundrer, som var en brytningstid mellom sterke tradisjoner og nye impulser i åndslivet, ser man hvordan gammelt og nytt tankegods påvirker hverandre, og at ulike gruppers retorikk låner av og gir nytt innhold til motstanderens begreper.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Pelikan (1962) begrunner symbolbruken på bakgrunn av striden med arianerne og kirkemøtet i Nikea i 325. Boken gjennomgår denne stridens mange aspekter og viser hvordan lyssymbolikken ble benyttet i argumentasjonen på en måte som etablerte den i kristen teologisk tenkning. Lyset som det som åpenbarer den materielle verden for menneskets synssans, gir også en vinkling mot Kristi inkarnasjon. Selv om arianerne mente Kristus var av lavere rang enn Faderen, hadde de fokus på Kristus som Logos og mente det kosmiske aspekt ble tilsidesatt ved det ensidige fokus på Kristus som lys. Se Chidester (1992) s.44ff. Benz (1969) s.482ff mener at Logos-teologien allikevel var fremherskende i den bysantinske kirke, også i ortodoks tenkning, og ikke bare i monofysittiske miljøer. Den opphøyde og idealiserte stilen i den religiøse kunsten viser dette, mener han. Kunsten blir aldri menneskelig og jordnær slik den blir i vest.

<sup>59</sup> Mensching (1957) s.427.

<sup>60</sup> Ibid. s.427. Pelikan (1971) s.27ff.

## **Menneskets forening med Gud**

Platon deler menneskets sjel i to nivåer som han kaller hhv. *psyche* og *nous*. *Psyche* er relatert til kroppslige og sanselige erfaringer og behov, *nous* til tenkning og ideenes verden. *Nous'* forening med Det Gode og Skjønne kommer til sjelen som en åpenbaring, ikke som kunnskap, men som ekstatisk lyserfaring. Sjelen erfarer dette som en hjemkomst.<sup>61</sup> Slike vesentlige elementer i Platons religiøse tenkning var allmenn livsholdning på den tid da kristendommen oppsto og etablerte seg i kulturlivet, og de var heller ikke uvanlig hos tidlig kristne tenkere.<sup>62</sup>

Kristendommens første århundrer er preget av mange ulike retninger innen både teologisk tenkning og religiøs praksis. Denne tiden var sterkt synkretistisk, med også østlige religioner som impulsgivere i kulturlivet. Før kristendommen ble tillatt og Kirken som institusjon ble etablert i offentligheten, hadde mange kristne søkt tilflukt i ørkenområdene, særlig i Egypt, der de levde som eremitter eller i små fellesskap. Mange av disse søkte ikke en visjonær forening med Gud, men var opptatt av å gjøre som Kristus, nemlig kjempe med demonene som angrep menneskets sjel gjennom de kroppslige lyster og behov. På 300-tallet vokste klosterbevegelsen, og ulike holdninger og metoder i religiøs praksis utviklet seg. Samtidig blomstret den teologiske tenkning innen Kirken. Mystisk teologi, som handler om forholdet mellom menneskesjelen og Gud, ble utviklet samtidig med den dogmatiske. For kirkefedrene var disse to områder ikke atskilt. Spørsmål om hvordan Gud åpenbarer seg i verden og i menneskene, på hvilken spesifikk kristen måte, og på hvilken måte mennesket kan nærme seg Gud, ble viktig å avklare i termer som kunne forene de kristne og styrke Kirken som institusjon.

Da dogmet *creatio ex nihilo* ble fastslått, innebar det at mennesket ikke hadde et guddommelig nivå i sjelen. Sjelen var ikke av samme substans som Gud, men mennesket var skapt i Guds bilde, Gud hadde lagt et bilde av seg selv i menneskets sjel. Dette bildet var blitt tildekket fordi synden hadde kommet inn i sjelen. Veien til forening med Gud måtte dermed bli en annen enn slik den beskrives hos Platon.<sup>63</sup> Ulike tanker om dette ble utviklet, men noe generelt er felles. Gregor av Nyssa mente forening kunne skje som en deltagelse i gjensidig kjærlighet. Først måtte man rense sjelen for alt som synden hadde brakt inn i den, ved å

---

<sup>61</sup> Louth (1981) kap.I og X.

<sup>62</sup> Ibid. s.52ff og 75ff. Han nevner spesielt Origenes. Det var vanlig også etter Nikeakonsilet at de fortsatte med å benevne menneskets rasjonelle tenkeevne med *nous*, ikke som guddommelig essens, men som skapt av Gud og lik ham. Det var ellers gnostiske grupper som sto for forestillinger om *nous* som guddommelig, og at menneskene derfor hadde mulighet til å erkjenne Gud.

<sup>63</sup> Louth (1981) kap.X "The mystical life and the mystical body" s.191-204, er et slags sammendrag av likheter og forskjeller mellom platonisk og kristen mystikk sett i lys av en kritikers påstand om at den kristne mystikk kun er en videreføring av den platoniske.

utvikle dyder, slik at Guds bilde i sjelen igjen kunne skinne og reflektere det himmelske lys. Da ville mennesket erfare Gud i sitt hjerte.<sup>64</sup> Det var også viktig å kvitte seg med feil forestillinger om Gud. Den godhet og visdom man kan se i skaperverket, gjør at kjærligheten til og lengselen etter Gud øker. Når mennesket så nærer sin kjærlighet til Gud gjennom bønn, og retter hele bevisstheten og lengselen mot å erfare Guds kjærlighet, kan denne i nåde senke seg ned og komme sjelen i møte, for også Gud lengter etter forening med menneskesjelen. Dette skjer i et fullstendig mørke, der både de kroppslige sansers og intellektets erfaringsverden må utslukkes. Guddommeliggjøring, *theosis*, er altså å reflektere Gud i en ren sjel, og forening er ren erfaring av kjærlighet.<sup>65</sup>

Mørket representerer her ikke fravær av lys, men annerledeshet, og får i grunnen tilbake noe av sin omhyllende kvalitet, som i Heraklits oppfatning. Gud kan ikke forstås i menneskets intellekts lys, men sjelen kan erfare Guds energi som kjærlighet. Gregor av Nyssa snakker ikke om ekstase, men intens erfaring av lengsel og kjærlighet som aldri opphører, det er en evig prosess. Han nevner åndelige sanser, sanser som fremkommer i sjelen når den utvikler dyder. Gjennom disse sansene, som ligner fysiske sanser som lukt, smak og berøring, kommer Guds energi inn i sjelen.<sup>66</sup> Denne mystikk er relatert til hjertet, sjelen kan føle inkarnasjonen, motsatt av *nous'* ekstatiske forening med det guddommelige ved å løftes opp og ut av kroppen.<sup>67</sup>

Ifølge ortodoks tro var mennesket skapt som en enhet av sjel og kropp. Kroppen var ikke et mindreverdig "fengsel" for sjelen, som i Platons tenkning. Begge deler var integrert i det skapte menneske, og denne enhet var det som skulle bli frelst, ikke bare *nous*. Ved transfigurasjonen viste Kristus at han var både Gud og menneske. Samtidig viste han seg som et bilde på den opprinnelige og den nye Adam. Mennesket var opprinnelig skapt med en sjel

<sup>64</sup> Gregor av Nyssa (2000) s.66ff. På s.70: "Godhead is purity, absence of passion, and separation from every evil. If these are in you, God is certainly in you." Et slikt rent hjerte blir stedet hvor sjelen møter Gud i en erfaring. Å se er ikke å forstå, men å delta, slik som også Platon beskrev erkjennelsen.

<sup>65</sup> Dette er nokså likt hos flere av fedrene, se for eksempel Tollefsen, Torstein; "Theosis according to Gregory." I: Børtnes, Jostein & Tomas Hägg (eds); *Gregory of Nazianzus Images and Reflections*, Museum Tusculanum Press University of Copenhagen 2006 kap.13. Fokuset på gudserfaring som et intellektuelt mørke, er imidlertid spesielt for Gregor av Nyssa og Pseudo-Dionysios. En forskjell mellom dem, er at Gregor ikke beskriver foreningen med Gud som en ekstatisk opplevelse, noe Dionysios gjør. Louth (1981) s.175ff.

<sup>66</sup> Louth (1981) s.94 og 97. Gregor av Nyssa legger stor vekt på de fysiske sanser som han kaller "porter", og at skjønnhetsopplevelser kan lede sjelen til bevissthet om guddommelig skjønnhet. Vakre farger er særlig betydningsfullt, for synet er den "høyeste" sans. Mathew, Gervase; "The Aesthetic Theories of Gregory of Nyssa." I: G. Robertson and G. D. Henderson (eds); *Studies in Memory of David Talbot Rice*, Edinburgh University Press 1975 s.217-222. Chidester (1992), som analyserer religiøs diskurs i lys av symbolbruk, refererer til mystikers beskrivelser av opplevelse der sansene går opp i en høyere enhet. Man smaker farger og hører lys osv. i spesielle øyeblikk av intens erfaring av det transcendent. Side 14ff.

<sup>67</sup> Louth (1981) s.95f. I det sene verket "Mose liv", sier imidlertid Gregor at Moses gikk ut av sin menneskelige natur da han var sammen med Gud på Sinaifjellet. Gregorios av Nyssa; *Mose liv*, Artos Bokförlag Skellefteå 1991 s.53.

som kunne reflektere gudslyset. Hensikten med at Gud var blitt menneske, var at mennesket igjen skulle kunne bli mottakelig for Guds lys, og dermed bli som Gud. Transfigurasjonen peker derfor mot menneskets oppstandelse og frelse på Dommedag, og mot hvordan Kristus da skal fremstå. Men Kristi død og oppstandelse, som skulle skje bare få dager etter hendelsen på Tabor, var en nødvendig forutsetning for at Det nye Jerusalem skulle kunne bli mulig.<sup>68</sup>

Det eskatologiske aspektet ved Kristi inkarnasjon er vektlagt i transfigurasjonsmotivet i apsismosaikken i S. Apollinare in Classe, Ravenna, fra ca. 533-547 (fig.15 og 16).<sup>69</sup> Denne kirken er ikke tilknyttet et kloster. Et stort juvelprydet gullkors med Kristi portrett i midten, satt på en stjernebestrødd blå himmelsfære, dominerer dekorasjonen. Moses og Elias svever i halvfigur omgitt av ”eskatologiske skyer”.<sup>70</sup> Guds hånd rager ned og peker mot korset. Et typisk paradislandskap i grønne farger med trær, fugler og blomster, danner basis i komposisjonen, og apostlene er fremstilt som lam.<sup>71</sup> Disse elementene er klart eskatologiske. Denne måte å fremstille Transfigurasjonen på ble ikke videre benyttet.

## Visjoner

Fokuset på gudserfaring som en erfaring av mørke, er spesielt sterkt hos Gregor av Nyssa og Pseudo-Dionysios. Andre beskriver indre opplysning gjennom å bli bevisst nåden og Den hellige Ånds virkning i *nous*, som Cyril av Alexandria (370-444).<sup>72</sup> Han står i den strømning som legger mer vekt på intellektet, eller den såkalte pneumatologi, mens den andre strøm kan sies å vektlegge hjertet. Begge retninger hadde representanter som Kirken oppfattet som kjettere. Dette var særlig hvis de for tydelig og konkret beskrev en ekstatisk forening med Gud. Det gjaldt både hvis erfaringen fant sted i tenkningens eller *nous*’ område, eller som visjon sett i forbindelse med bønn og fokus på følelser. Noen beskrev erfaringene som sanselige. Flere kom i konflikt med de rådende dogmer og Kirkens autoritet.<sup>73</sup>

---

<sup>68</sup> Det er flere teologiske betydninger forbundet med antall dager fra hendelser før Transfigurasjonen, og likedan antall dager mellom Transfigurasjonen og korsfestelsen, se Andreopoulos (2005) s.59f, McGuckin (1986) s.53.

<sup>69</sup> Dateringen er i Andreopoulos (2005). Deichmann, Friedrich Wilhelm; *Ravenna, Hauptstadt des Spätantiken Abendlandes. Band I, Geschichte und Monumente*, Franz Steiner Verlag GmbH Wiesbaden 1969 s.264ff. Dinkler, Erich; *Das Apsismosaikk von S.Apollinare in Classe*, Westdeutscher Verlag Köln und Opladen 1964 s.77ff.

<sup>70</sup> Små pastellfargete skyer som fra slutten av 300-tallet ble et vanlig ikonografisk element i scener som viser til Kristi gjenkomst.

<sup>71</sup> Om eskatologisk paradislandskap, se som i note 69, og Benz (1969) s.371ff.

<sup>72</sup> Lossky (1963) s.81f.

<sup>73</sup> Louth (1981) kap.VI “The monastic contribution”. Den intellektuelle mystikk hos Evagrius av Pontus, førte til at han ble fordømt. Kirken mente at siden han vektla bønn som en naturlig tilstand i *nous* (“the mind”), og at *nous* derfor kunne motta kunnskap om den guddommelige essens, representerte han en kjettersk dualisme. Macarius’ lære ble også fordømt. Han mente bønnen i hjertet var den eneste praksis som var nødvendig på veien mot forening med Gud, han fornektet dåp og de andre sakramenter. Macarius beskriver tydelig visjoner sjelen kan ha. Det er delte meninger om hvorvidt han mente at visjonene også materialiserte seg, eller om hans beskrivelse av sanseerfaringer handler om sjelelige sanser. Grupper som påsto at de erfarte den guddommelige

En som fremheves for sin forening av hjerte og intellekt i religiøs praksis, er Diadochus, som levde på 400-tallet. Diadochus sier målet for den kristne er en forening med Guds usynlige energier i kjærlighet, men at intellektet blir transparent under påvirkning av det guddommelige lys som har kommet inn i hjertet, og det kan da se seg selv som lys. Lyset er formløst, man ser ingen visjon, men sjelen erfarer det åndelige lys som er Guds herlighet eller energier. Det er vanlig å se hesykasmens røtter i Diadochus' tenkning.<sup>74</sup>

Senere tenkere som Symeon den nye Teologen, beskriver sine personlige lyserfaringer og kommunikasjon med Gud. Han sier det ikke er mulig å forklare opplevelsen til en som ikke selv har erfart det. Det er en opplevelse av ren kjærlighet, men ikke upersonlig. Møtet med Gud er som med en venn, ansikt til ansikt. I møtet med det guddommelige lys møter man også seg selv, lyset speiler seg i menneskesjelen, og dette speilbildet blir sett i visjonen. Det guddommelige lys åpenbarer alt slik det er, slik det også vil skje på Dommedag. Det guddommelige lys i visjonen er det samme som åpenbarte seg i Transfigurasjonen. Det er det eskatologiske lys, som er mulig å se allerede i dette livet, ifølge Symeon.<sup>75</sup>

Den enhet av hjertets og intellektets mystikk som er det essensielle i den bysantinske teologi, finner sin endelige formulering i *hesykasmen*.<sup>76</sup> Gregor Palamas sier at det guddommelige lys i visjonen mottas av både sanser og intellekt, selv om sanselig lys er noe annet enn intellektuelt eller sjelelig lys. Hvordan dette skjer, kan bare Gud vite, og de som har erfart det. I Palamas' teologiske tenkning overvinnes dualismen mellom det sansbare og det intellektuelle, mellom materie og ånd. En umiddelbar forening med Gud er mulig, men *gnosis*, kunnskap om essensen, er det ikke. Den som deltar i den guddommelige energi, blir selv lys, for kropp og sjel er ett. En fullstendig transfigurasjon ved det guddommelige lys vil skje på Dommedag, da vil de frelste sjeler oppleve en varig forening med Gud.<sup>77</sup>

Det regnes som høyst sannsynlig at elementer i hesykasmen var en del av religiøs praksis allerede på 4-500-tallet, og dette gjelder også for Katarinaklosterets miljø. Johannes Klimakus, som var abbed i dette klosteret på 600-tallet, har skrevet en bok kalt *Stigen for guddommelig oppstigning*.<sup>78</sup> Han beskriver ikke direkte visjoner, men det behøver ikke bety at

---

essens gjennom de fysiske sanser, ble fordømt. Kirkehistorien er full av konflikter mellom Kirken og annerledes tenkende kristne. Mange ble henrettet av Kirken selv. Pagels (1996), Louth (1981).

<sup>74</sup> Lossky (1963) s.95ff, Louth (1981) s.125ff.

<sup>75</sup> Lossky (1963) s. 118ff. Benz (1969) s.327ff.

<sup>76</sup> Av hesychia (gresk) som betyr stillhet. Hesykasmen ble klart formulert først på 1300-tallet av Gregor Palamas, men det er klart at den har sine røtter i religiøs praksis i hvert fall fra Diadochus' tid. Andreopoulos (2005) s.214 ff. Se også Meyendorff, John; *A Study of Gregory Palamas*, St.Vladimir's Seminary Press London 1974.

<sup>77</sup> Lossky (1963) s.130ff.

<sup>78</sup> Klimakus, John; *The Ladder of Divine Ascent*, Paulist Press New York Ramsey Toronto 1982. Introduksjonen er skrevet av den ortodokse biskop Kallistos Ware, s.1-70. I forordet gis noen biografiske opplysninger om Klimakus, men få av dem er sikre. De fleste mener han levde mellom 579 og 649, noen mener tidligere, s.2f.

han ikke erfarte dette. Det antydes mange steder i teksten. Han beskriver samtaler med engler, bruker uttrykk som ”himmelske visjoner i hjertet”, ”lys i sjelens øye”, osv. For ikke å komme på kant med Kirken, måtte de asketiske miljøer være varsomme med hva de sa offentlig. Dessuten mente Klimakus at det var viktig å gå selvutviklingens trinn ett for ett uten å begjære lyserfaringer som hørte til på senere stadier i utviklingen. Å beskrive slike ville kunne virke forførende.<sup>79</sup>

### ***Den asketiske vei***

Felles for alle mysterieveier er at de inneholder elementer av kroppslig kontroll og moralsk og intellektuell renselse. I Platons tenkning går menneskets ”oppstigning” til den guddommelige verden gjennom *nous*. Gjennom utvikling av dyder<sup>80</sup>, får *nous* herredømme over *psyche* og kroppen, deres begjær og emosjoner. Det gjør at sjelen ikke lenger blir distraheret, men mottagelig for skjønnhet, som i rytmer og form i musikk og poesi. Gjennom studium av dialektikk kan så sjelen venne seg til kontemplasjon, og sammen med øvelse i matematikk, styrker dette *nous*. Da nærmer sjelen seg de skapende prinsipper, den rene virkelighet i ideenes verden. Sjelen føres oppover av kjærlighet til ideene, og kjærlighetens inderlighet økes på veien. Når sjelen er rede, oppstår et øyeblikk av delaktighet, et ekstatisk visjonært øyeblikk, fylt av skjønnhet.

Johannes Klimakus’ bok beskriver en innvielsesvei bestående av 30 trinn, som inneholder personlige betraktninger omkring arbeidet med utvikling av dyder og bekjempelse av laster, formulert slik at leseren skal inspireres til egen indre erfaring.<sup>81</sup> Som for Gregor av Nyssa og Pseudo-Dionysios, mener Klimakus kjærlighet er det øverste trinn på veien mot erfaring av Gud. Han benevner imidlertid ikke denne erfaringen som mørke, men som en opplevelse av immaterielt lys, et uskapt lys som mennesket kan delta i. Han vektlegger heller ikke det ukjente og uforståelige ved Gud, det er ingen bruk av apofatisk terminologi i hans skrift.<sup>82</sup>

Bekjempelse av laster henger sammen med øvelse i dyder, for disse er parvise, det betyr at menneskelige egenskaper kan brukes godt eller dårlig. For eksempel kan *eros* føre til

---

Selv om hans bok ble skrevet etter at mosaikken ble laget, er det relevant å undersøke dens innhold i sammenheng med motivene i utsmykningen. Dette er fordi den praksis han beskriver vurderes som en skriftlig manifestasjon av en allerede etablert praksis i Katarinaklosteret og andre munkesamfunn i dets omgivelse, se s.3ff. Se også Lossky (1963) s.130ff.

<sup>79</sup> Det er særlig på ”stigens” fire øverste trinn erfaringer inntre som han nødig snakker åpent om, s.261ff.

Antydninger om ekstatiske lyserfaringer og lignende, bl. a. s.143, 209, 210, 249, 268, 275, 276, 279, 282, 284.

<sup>80</sup> Utvikling av moralske dyder skulle hjelpe sjelen til uavhengighet fra kroppen og kontroll med vilkårlige impulser. De fire kardinaldyder var visdom, styrke eller mot, måtehold og rettskaffenhet.

<sup>81</sup> Climacus (1982) s. 7ff. Det følgende baserer seg på Wares introduksjon.

<sup>82</sup> Ibid s.54ff.

seksuell lidenskap, eller til brennende kjærlighet til Gud, det er en kraft som i seg selv ikke er negativ. Lidenskaper er forvrengte egenskaper som Gud opprinnelig plantet inn i mennesket. De skal ikke utryddes, men forvandles, transfigureres, slik at de bringer mennesket i kontakt med gudsenergien, for dydene er kvaliteter ved denne energien.<sup>83</sup>

Etter at man i årevis har øvet dyder og bekjempet laster, kan man kontemplere og øve *hesychia*, som betyr indre stillhet. Dette oppnås etter øvelse i enkel og vedvarende bønn. Det er mulig å anta at det er den såkalte hesykastiske Jesusbønnen Klimakus mener.<sup>84</sup> Målet er å be vedvarende, til man ikke lenger tenker bønnens ord, men at hjertet, det vil si det totale mennesket, blir bønn. Det høyeste nivå i bønningen er en ekstatisk forening med Gud. Klimakus beskriver det som en indre opplysning.<sup>85</sup> Erfaringen av kjærligheten mellom mennesket og Gud, beskrives som dynamisk, som hos Gregor av Nyssa. Den er uendelig, og vil utvikle seg til evig tid. Bevegelse og utvikling er kvaliteter som kjennetegner liv, dette gjelder også for det fremtidige liv i Paradis. Livet er ikke statisk, det statiske er en egenskap ved døden.<sup>86</sup>

Det er mulig å tolke Katarinaklosterets utsmykning som en fremstilling av en asketisk vei i tre trinn, når man ser Moses-scenene på triumfbuen i sammenheng med apsismosaikken. Dette er gjort av Elsner,<sup>87</sup> som har undersøkt denne utsmykningen på bakgrunn av patristisk litteratur (kirkefedrenes skrifter). Han ser påvirkning først og fremst fra Gregor av Nyssa og Pseudo-Dionysios. Det første bildet, som viser Moses ved den brennende busk (fig.5 og 2), mener Elsner symboliserer det å bli kallet til et asketisk og kontemplativt liv, og at et slikt liv innebærer en opplysning.<sup>88</sup> Moses er i ferd med å ta av sine sandaler, som betyr at man må fjerne seg fra det som binder til det jordiske hvis man skal gå en asketisk vei. Den brennende busk representerer det å se sannheten, det vil si Gud, i skaperverket. Samtidig er den brennende busk symbol for Jomfru Maria, hun som føder Gud. Gjennom å se det guddommelige lys, får Moses kraft til å følge beskjeden fra Gud om at han skal føre sitt folk ut av Egypt, altså fri det fra fangenskap, som symboliserer frigjøring fra lidenskapenes fengsel.

---

<sup>83</sup> Ibid s.12ff, 30ff.

<sup>84</sup> Ibid s.45ff, 274ff. Denne bønningen lyder, med få variasjoner; "Herre Jesus Kristus, forbarm deg over meg, en synder." Hans beskrivelse av denne bønningen er et av argumentene for å mene at hesykasmen allerede her har sin begynnelse, selv om den først senere ble klart formulert.

<sup>85</sup> Ibid. s.274ff, spes. s.275, 276, 279, 280.

<sup>86</sup> Ibid s.57f. Symeon sier derimot at når man har nådd langt i kontemplasjon, viser Gud seg i form av ett bestemt bilde, enkelt, formet av lys. Man gjenkjenner Gud når han er der. Lossky (1963) s.119f.

<sup>87</sup> Elsner (1995) kap.3 s.88 "Viewing and the Sacred: Pagan, Christian and the Vision of God." Se også Andreopoulos, Andreas; "The Mosaic of the Transfiguration in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai: A Discussion of Its Origins" *Byzantion* 1 2002 s.13f.

<sup>88</sup> Ibid s.104ff. Tekstgrunnlaget her er Gregor av Nyssa's *De Vita Moysis*. Se Gregor av Nyssa (1991).

Det neste bildet viser Moses som tar imot budene, som er guddommelig kunnskap, fra Guds hånd, på toppen av Sinaifjellet.<sup>89</sup> Han står i en dyp kløft, for det å nå toppen av fjellet symboliserer det indre dyp i sjelen der Gud erfares på det nivå som transcenderer all intellektuell kunnskap og forståelse. Moses ser derfor ned, og mottar budene med tildekkede hender. Fordi han kom inn i det mørket der Gud var, ble han så forvandlet at hans ansikt deretter skinte sterkere enn menneskene tålte å se. Han erfarte Gud, men Guds ansikt kunne han ikke få se. Han måtte stå i fjellets kløft mens Gud gikk forbi. Den kløften tolkes av Gregory også som Kristi kropp. Først gjennom Kristi inkarnasjon vil det være mulig å se Gud ansikt til ansikt. Dette skjer i Transfigurasjonen.

Apsismosaikken med Transfigurasjonen viser både visjonen disiplene har, og at de har en visjon. Vi ser Peter idet han er ved å våkne. At disiplene har sovet og nå våkner, kan tolkes som at det daglige bevissthetsnivå er å ligne med en søvntilstand sammenlignet med den opplyste våkenhet som må utvikles hvis man skal kunne se Guds lys slik det viste seg på Tabor. Det kan også være en henvisning til at munkenes kroppslige sanser måtte kunne kontrolleres, bli sovende, for at sjelen skulle kunne bli våken nok til å motta visjonen.<sup>90</sup> At det kun var tre av disiplene som ble utvalgt til å bli med for å overvære forklarelsen, tolkes som at de tre var de eneste av disiplene som hadde utviklet evner til å kunne se et slikt syn. Når Lukas sier at de gikk for å be, skulle det vise hen til at sjelens konsentrasjon og oppmerksomhet rettet mot Gud, kunne åpne bevisstheten for høyere impulser.

På Tabor så Moses og Elias Kristus i sin herlighet, hans guddommelighet. Dette viser at Kristus er Guds ansikt, som de ble lovet at de skulle få se en gang. Kristus er åpenbaringen av mysteriet, den nye vei til erfaring av Guds nærvær. Dessuten er Elias og Moses selv transfigurert ved denne hendelsen, noe som henviser til den transfigurerende virkning det guddommelige lys har på dem som erfarer det. Elsners analyse kommer jeg tilbake til.

## ***Oppsummering***

Tidlig kristen dogmatikk utviklet seg i interaksjon med antikk filosofi, som var forankret i en dualisme mellom det guddommelige og det sanselige. Ifølge ortodoks tro er menneskets natur en enhet av sjel og kropp, men uten et guddommelig nivå i sjelen. Gud er vesensforskjellig fra mennesket. Det guddommelige lys, Kristus, inkarnerte i en menneskekropp, slik at menneskenaturen skulle kunne overvinne dødens krefter og bli gjennomlyst av det guddommelige lys. I denne forestillingsverden befinner det

---

<sup>89</sup> Elsner (1995) s.108ff.

<sup>90</sup> Ibid s.114ff.



guddommelige lys seg da ikke på toppen av en pyramide eller i det øverste nivå i menneskesjelen, men gjennomtrenger materien og menneskenaturens alle nivåer. Ved Transfigurasjonen strålte det guddommelige lys frem fra Kristi menneskekropp. Treenighetens essens er i Kristi vesen og derfor delaktig i Taborlyset. I evangeliene beretninger er lysmetaforen vektlagt, lyset beskrives som oversanselig. Dette lys henviser både til den preeksistente Logos og den (senere) oppstandne Kristus, og til menneskets fremtidige oppstandelseslegeme som den nye Adam.

Noen kristne tenkere utviklet en teologi om lyset som skiller seg fra den tradisjonelle lysmystikk, ved deres forståelse av Gud som uskapt lys, guddommelig mørke. Denne teologi fokuserer på hjertet som et møtested for sjelens forening med Gud i kjærlighet. Andre vektlegger kontemplasjon og beskriver en ekstatiske lysopplevelse når foreningen med Gud skjer. Det ser ut til at det var en hovedsak for teologene at sjel og kropp skulle frelses, guddommeliggjøres, og at det derfor var en utstrakt skepsis mot alt som kunne minne om platonsk dualisme og tradisjonelle mysterieveier der sjelen går ut av kroppen i ekstase.<sup>91</sup>

Det må kunne vurderes som sannsynlig at utformingen av hele mosaikkdekorasjonen i Katarinaklosterets kirke henger intimt sammen med denne kirkens funksjon i forhold til munkenes religiøse praksis. Slik transfigurasjonsmotivet er fremstilt, fokuserer det på disiplenes visjonserfaring og det guddommelige lys. Det taler for at munkenes praksis var rettet mot en visjonær erfaring av Taborlyset. Dette vil bli nærmere vurdert senere i avhandlingen.

### 3. FARGE, LYS OG SYN

Lysets sterke posisjon både i antikkens og i den bysantinske kulturs livsfølelse og religiøse tenkning viser seg også i disse kulturers forhold til farger. Slik de oppfattet det, besto fargene av større og mindre mengder av lys.<sup>92</sup> Deres estetiske preferanser var fargenes lyskraft og glans. Ord for farger beskrev nettopp slike kvaliteter fremfor å presisere den konkrete fargetonen.<sup>93</sup> Fargevokabularet forandret seg svært lite fra den greske antikken og videre gjennom den bysantinske tid, noe James har vist ved å sammenligne fargeord fra

---

<sup>91</sup> Om Kirkens skepsis mot visjoner, se Benz (1969) s.280ff. Den ambivalens som gjorde seg gjeldende i de første århundrer når det gjelder Kirkens forhold til dette, blir tydelig når man leser Athanasios av Alexandria; *Den hellige Antonius' liv*, (Munksgaard København 1955), der det beskrives at Antonius både hadde visjoner og at han opplevde å bli "løftet" ut av kroppen osv. Se for eksempel s.87ff, 96, 106, 117. Athanasios var biskop i Alexandria og levde fra 295 til 373.

<sup>92</sup> Dette er for så vidt motsatt av Newtons teori, der det er lyset som er utgangspunktet og består av farger. Disse teorier vil bli grundigere forklart etter hvert.

<sup>93</sup> James, Liz; *Light and Colour in Byzantine Art*, Oxford 1996.

leksika fra 500-, 800- og 900-tallet med ord brukt i antikken.<sup>94</sup> Kuløren (det vi mener med farge) beskrives upresist, for eksempel kan et ord for rød dekke et stort spekter av nyanser fra skarlagen til burgunder. Dessuten kan en og samme kulør ha ulikt fargenavn alt etter hva slags materiale eller gjenstand den befinner seg på. Kontrast mellom lys og mørke, fargenes intensitet, fargespill, reflekser, skimring og glans vektlegges som kvaliteter. Ordet for farge, *chroma*, er utledet fra ordet for hud, som er et overflate- og grensefenomen. Hud er heller ikke statisk i sitt fargeuttrykk. Et annet ord brukt for farge, *anthos*, betyr blomst, altså noe sart og mangefarget, som er mottagelig og gjennomskinnelig for lyset, og assosieres med duft og skjønnhet. *Anthos* betyr også glans og skinn.<sup>95</sup>

Det er ikke bevart noen egne teorier om optikk, syn og farge fra den bysantinske kultur. Det ser ut til at de antikke teorier, basert på klassiske filosofiske tekster, levde videre og ble kopiert og kommentert.<sup>96</sup> Det er denne kommentarlitteraturen som kan fortelle oss om bearbeiding, videreutvikling og eventuelt nye teorier i hellenistisk og tidligkristen tid, da de fleste originalmanuskripter fra denne tiden er gått tapt. Det viktige verket *Optikk* av matematikeren Ptolemeus (ca. 100-170) fra begynnelsen av det andre århundre, var et av det mest studerte og kommenterte verk gjennom den bysantinske tid. Det havnet tidlig hos araberne, noe som også gjaldt andre manuskripter til temaet. Nye impulser ble derfor utviklet i de arabiske områder, særlig fra 8-900-tallet. På 11-1200-tallet ble teorier utviklet som vektla øyet som mottagerapparat. Disse teorier nådde også Vest-Europa, men de ble ikke tatt opp i den bysantinske kultur. Da det meste av Ptolemeus' verk kom til Vest-Europa i en latinsk oversettelse, var det første bindet, som omhandlet farger, gått tapt.

I det store og hele viser den bevarte kommentarlitteraturen at det ikke skjedde noe radikalt nytt innen fargeteori og optikk før etter Bysants' fall. Man må derfor gå til de antikke filosofer for å få innsikt i det teoretiske fundament den bysantinske kulturen bygget sin fargeforståelse på. Antikkens fargeteorier ble først og fremst relatert til synet. Teorier om farger og persepsjon (optikk) var ikke atskilt, og filosofene vier derfor optiske fargeblandinger større interesse enn substansblandinger.<sup>97</sup> De mente at farger ble til gjennom øyets egen virksomhet og lysets innvirkning. Lys og mørke ble oppfattet som en polaritet som i ulike blandingsforhold frembrakte ulike farger. Fargene var det primære, som fremkom ved hjelp av lyset. Først med Newtons eksperimenter på 1600-tallet ble lyset det primære og

---

<sup>94</sup> Ibid. s.72ff.

<sup>95</sup> Ibid. s.74. Kiilerich og Torp (1998) s.290.

<sup>96</sup> Vogel, K; "Byzantine Science" *The Cambridge Medieval History* 4 1967 Cambridge University Press s.282-284.

<sup>97</sup> Hahn, David E.; "Early hellenistic theories of vision and the perception of color." I: Machamer, P. and R. G. Turnbull (eds); *Perception: Interrelations in the History and Philosophy of Science*, 1978 s.60-95.

fargene det sekundære, noe som lyset besto av. Dette henger sammen med nye teorier om synet som også ble utviklet på 1600-tallet av Kepler og Descartes. De forsto øyet som et rent mekanisk mottakerapparat, i motsetning til øyet som aktiv medskapende i synsprosessen, noe antikkens filosofer hevdet.<sup>98</sup>

Vår egen kultur kategoriserer farger etter faste matematiske og instrumentelle målinger. For vår opplevelse er farger først og fremst noe som karakteriserer objekters materialitet. Fargene tilhører substansene, pigmentene. I antikken og den bysantinske tid var det alkymistene som beskjeftiget seg med fargeprosesser i forhold til substanser og deres blandinger. Det var også de som utviklet og produserte pigmenter og fargestoffer. Fargen ble vurdert som substansens sjel, men materien var i utgangspunktet fargeløs.

For bedre å kunne forstå den antikke og bysantinske kulturs forhold til farger, kan det være nyttig å danne seg et overblikk over moderne fargeteori. Dette gjøres derfor før aspekter ved antikkens fargeforståelse behandles, herunder antikkens lære om de fire elementer og alkymi. Under overskriften ”Syn og farge” behandles kort de tre dominerende optiske teorier, mens større oppmerksomhet vies Platons og Aristoteles’ teorier om syn og farge. Blåfargen gis et eget avsnitt. Til slutt behandles religiøst relaterte aspekter under ”Syn, blick og bilde.”

### ***Moderne fargeteori***

Synlig lys defineres i geometrisk optikk som stråler, i fysikken som elektromagnetiske bølger og som partikler; fotoner, som kommer i ”bunter”, kvanter, og inneholder energi. Det elektromagnetiske spektrum består av synlig lys og usynlig stråling med bølger av ulik frekvens og ulikt energinivå. I den ene enden av spekteret er radioaktiv stråling, som har høyest frekvens og er mest energirik, i den andre enden radiobølger med lav frekvens og lite energi. Midt i spekteret befinner det synlige lyset seg, og det inneholder de syv fargene som vi kjenner fra regnbuen. Fiolett er nærmest den energirike og høyfrekvente siden, rødt på motsatt side. Hele spekteret består av radioaktiv -, røntgen -, ultrafiolett stråling (UV), fiolett, indigo, blå, grønn, gul, oransje, rød, infrarød, radiobølger (radar, mikro, TV osv.). Det synlige lyset (som vi kan bryte og se som fargespekteret) er en svært liten del av spekteret.<sup>99</sup>

Farger på objekter forklares med selektiv absorpsjon og refleksjon av lysstråler. Lyset som inneholder alle bølgelengder (det vil si sollyset eller tilsvarende), treffer objektets

---

<sup>98</sup> Lindberg, David C.; *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, The University of Chicago Press Chicago and London 1976.

<sup>99</sup> Valberg, Arne; *Lys, syn, farge*, Tapir forlag Trondheim 1998 s.29ff. Det synlige området av det elektromagnetiske spekteret strekker seg fra 380 nm til 760 nm (nm = nanometer = 0,000000001m). Som Goethe viste med sine prismatiske forsøk, mangler en farge, magenta, i Newtons spekter (og i regnbuen). Den befinner seg mellom rød og fiolett, det vil si at den fremstår når disse bølgelengder blandes. Sällström, Pehr; *Goethes Färglära*, Kosmos Förlag Stockholm 1976, se s.124ff.

overflate som, alt etter sin molekylstruktur, hhv. absorberer og omdanner visse bølgelengder i andre energiformer (først og fremst varme), og reflekterer de andre, som så viser objektets farge. Objektet har slik sett ingen selvstendig egenfarge, den blir ”virkelig” først idet lyset spaltes og brytes i møte med objektets molekylstruktur. Slik sett finnes fargene kun som potensialer i en gjenstands molekylstruktur i samspill med lyskildens spektralfordeling. Har lyskilden en begrenset spektralfordeling, slik de fleste kunstige lyskilder har, vil det påvirke objektets mulighet til å reflektere aktuelle bølgelengder. Et fargepigment kan se svært ulikt ut i ulik belysning på grunn av dette.<sup>100</sup>

Når vi ser farger, foregår en prosess i øyet, der nerver sender signaler til hjernen slik at vi oppfatter det vi ser. Øyets netthinne har lysømfintlige tapper og staver som absorberer lyset. Deres kjemiske sammensetning er slik at de responderer på rød, grønn og blå i lysspekteret, sterkest i det gulgrønne området. Når en lyskvant tas opp av et molekyl i netthinnen, forandrer dets kjemiske konstitusjon seg, og synsnerven fører impulser om dette til hjernen. Det er fremdeles mange ubesvarte spørsmål omkring hvordan denne prosessen foregår, og heftige diskusjoner føres blant forskere når det gjelder feltet persepsjon.<sup>101</sup> Vitenskapen i dag regner også med de andre faktorer som påvirker et objekts farge; overflatens struktur, som skaper ulike refleksjoner og brytningsvinkler for lyset, omgivelsenes farge som gir simultan kontrast, belysningers spektralfordeling, og øyets deltagelse som skaper fenomener som suksessiv kontrast og fargekonstans.<sup>102</sup>

Moderne systemer for fargebestemmelser og fargeblandinger baserer seg på tre koordinater; kuløren eller fargetonen (basert på bølgelengde), metning eller chroma, som viser fargestyrken eller intensiteten, og lyshet eller valøren i forhold til en gråtoneskala.<sup>103</sup> Navn på farger baserer seg på en slik systematisk ordning av kulører. En rød får navn etter sin rødhet, om den tenderer mot den gule eller den blå siden, vil den kalles hhv. gulrød eller blårød. Et rødt pigment har samme navn om den befinner seg på en blank eller matt overflate, det er fargen basert på bølgelengde som bestemmer dens navn. Navnet er abstrakt, det henviser ikke til en bestemt gjenstand eller egenskap, noe mange fargeord i antikken gjorde. Kun enkelte fargeord som det engelske ”orange” er direkte relatert til et bestemt objekt.

Etter at Newtons (1642-1727) eksperimenter og teorier om farger ble offentliggjort, oppsto en utstrakt interesse for å ordne fargene skjematisk.<sup>104</sup> Helt siden antikken var de blitt

---

<sup>100</sup> Ibid. s.145f.

<sup>101</sup> Ibid. s.18ff og 137ff.

<sup>102</sup> Ibid. s.172ff.

<sup>103</sup> Ibid. s.143ff.

<sup>104</sup> Gage (1993), kap.9 s.153 ”Colour under Control: The reign of Newton.”

plassert på en lineær skala mellom hvitt og sort, alt etter deres andel av lys og mørke. Diverse typer fargedigrammer, kuler og sirkler med ulik inndeling ble nå utviklet. Det som ble mest vanlig, og som benyttes fremdeles, er å plassere fargene på en sirkel med utgangspunkt i de prismatiske fargene. En gul, en rød og en blå er tre primær- eller grunnfarger, oransje, fiolett og grønn er sekundære. Hver primærfarge blir liggende overfor en sekundærfarge, og disse kalles komplementærfarger. Sirkelen får en ”kald” side med blå og fiolette farger, og en ”varm” med de oransje og gulrøde. Å benevne en farge som varm eller kald, er også noe som ble innført og som var fremmed i antikken, der en farge ble karakterisert som lys eller mørk.

### ***Antikkens fargeforståelse***

I motsetning til vår kulturs fargeord som kun relateres til kuløren, inneholdt antikkens fargeord flere nyanser. Ord som beskrev en farge var som regel relatert til et objekt, eller til prosesser og bevegelse, for eksempel ga havflatens ulike uttrykk opphav til bruk av mange ulike fargeord i Homers diktning.<sup>105</sup> Det var flere ord for en farge, alt etter hva slags objekt den befant seg på. Farger, som alt annet som finnes i den sansbare verden, var uttrykk for prosesser og forhold i og mellom substanser og kvaliteter eller egenskaper, særlig var forholdet til lys og mørke vesentlig.

Den egne menneskelige sanseerfaring var utgangspunktet for å forstå fenomener. Iakttakelser i naturen, og ikke eksperimentering og målinger ved hjelp av instrumenter som i moderne naturvitenskap, dannet grunnlaget for deduksjon og tolkning.<sup>106</sup> Sansningen hang sammen med det som ble sanset, subjekt og objekt sto i en intim forbindelse med hverandre. Livsforståelsen bygget på opplevelse av sammenhenger og påvirkninger, polariteters spenningsfelt, prosesser og forvandlinger. Religion, filosofi og vitenskap var sider av samme sak.

Dette vil bli tydelig når jeg nå går over til å behandle forhold relatert til fargeteorier og til disse teorier selv. Hovedessensen er at antikkens fargeteorier relaterer farge til lys og mørke, at sort og hvitt er den polaritet alle andre farger står i et forhold til, og at dette igjen viser til fargens relative forhold til materialitet og åndelighet.

---

<sup>105</sup> Rowe, Christopher; “Conceptions of Colour and Colour Symbolism in the Ancient World” *Eranos Yearbook* 4 1972 s.327-363. Her vises det hvordan det etter hvert utviklet seg et mer abstrakt fargevokabular, men også Platon og Aristoteles bruker ord som “fargen til purre”, “farge som aske” og spesielle fargenavn som kun ble brukt om visse objekter eller tilstander. Presisering av en farge ble gjort ved å relatere den til en gjenstand, s.344.

<sup>106</sup> Når det gjelder den filosofiske metode, er det klart at for Platon var det i tenkningen sannheten var å finne. Han regnes for å være såkalt rasjonalist, mens Aristoteles er empiriker. Hoeppe gir en kort karakteristik av hvordan Aristoteles både trakk logiske slutninger basert på iakttakelser av fenomener med deduksjon frem til allmenne generelle prinsipper, men også arbeidet dialektisk ved å veie ulike innflytelser opp mot hverandre og trekke slutninger. Hoeppe, Götz; *Blau, die Farbe des Himmels*, Spektrum Akademischer Verlag Heidelberg Berlin 1999 s.18.

## Læren om de fire elementer

Som et fundament i den greske oppfatning av verden og mennesket, ligger deres lære om de fire elementer ild, luft, vann og jord. Den danner også grunnlaget for å kunne forstå antikkens teorier om farge og persepsjon, der særlig lys (ild) og vann spiller en vesentlig rolle. Elementene forstås som kvalitative egenskaper foruten substansielle tilstander. Alt som er til består av ulike blandinger av disse komponenter. Elementene relateres til fast og flytende, varmt og kaldt, tørt og fuktig, lett og tungt. Ildelementet er lett, tørt og varmt, luftelementet lett, varmt og fuktig, vannelementet tungt, kaldt og fuktig, jordelementet tungt, tørt og kaldt. Ildelementet er det mest åndelige, på motsatt side av skalaen er jordelementet som det mest materielle. Elementene kan ikke isoleres fullstendig fra hverandre, de finnes ikke i ren, avgrenset form, men finner sine reneste uttrykk i nettopp det vi kaller jord, vann, luft og ild. De finnes i ulike forhold i alt som er til, også i menneskets kropp, dens ulike organer og væsker. Overvekt av det ene eller andre vises i menneskets temperament; kolerisk (ild), sangvinsk (luft), flegmatisk (vann) eller melankolsk (jord). Sykdom var et symptom på at det var oppstått en ubalanse i dette systemet, og leggekunstens oppgave var å balansere systemet igjen på rett måte.<sup>107</sup>

Aristoteles ordner elementene som kvalitative sfærer rundt jordkloden.<sup>108</sup> Jordkloden består hovedsakelig av jordelementet, nærmest jorden gjør vannelementet seg i størst grad gjeldende, så kommer luftelementets dominans og ytterst avgrenset av månens bane, dominerer ildelementets varme og lys. Utenfor dette er det han kaller eter, et transparent element som er uforanderlig, der holder guddommene, planetene og fiksstjernene til.

Prosesser og forvandlinger pågår uavbrutt i og mellom elementene innenfor månens bane. Gjennom ildens og luftens innflytelse er vannet i stadig bevegelse som damp, skyer og regn. Ildens varme setter luften i bevegelse og skaper sterke vinder. Vær og vind, planters vekst og modning, dyrenes liv og bevegelser og menneskenes følelser og handlinger, alt er under påvirkning av elementenes krefter. Ildelementets varme er forutsetning for all aktivitet, bevegelse og forvandling. Det setter livsprosesser i gang og opprettholder dem.

Ut fra elementlæren blir det forståelig at grekerne relaterte ildelementet til det guddommelige, den skapende og livgivende kraft. Forbindelsen mellom ild og guddom ses også hos kristne tenkere. Pseudo-Dionysios beskriver ildens egenskaper blant annet som at den er umålbart, at den gir av seg selv, fornyer, lyser opp, er bevegelig, åpenbarer seg i et stoff

---

<sup>107</sup> Lindsay, Jack; *The Origins of Alchemy in Graeco-Roman Egypt*, Frederick Muller London 1970 s.16f. Gage (1993) s.29.

<sup>108</sup> Se Hoeppel (1999) s.20f der dette er illustrert med en tegning, Lindsay s.17f.

og er ellers skjult, men er i alt osv. Disse egenskaper passer også på en beskrivelse av Gud, sier han.<sup>109</sup> Ildens egenskaper er avbilder (Abbilder) av gudsprinsippets virksomhet: "Das Feurige offenbart also, glaube ich, das am meisten Gottähnliche an den himmlische Gedanken".<sup>110</sup>

Noen av de greske filosofer relaterer farger til elementene. Dette gjøres på ulike måter, men de fire fargene sort, hvitt, rødt og gult er de som benyttes av alle som behandler dette.<sup>111</sup> I alkymistenes *kerotakisprosess*, som behandles nedenfor, spiller forbindelsen mellom farger og elementer en vesentlig rolle.

## Alkymi

Alkymien har sin opprinnelse i egyptisk kultur.<sup>112</sup> Den ble utviklet videre i gresk og bysantinsk tid. Den har både en praktisk håndverksside og en filosofisk eller mystisk, esoterisk side, og det varierte hvilken av dem som var den dominerende. Den praktiske delen henger sammen med utviklingen av teknikker som fremstilling av pigmenter og metoder for farging av ulike materialer, foredling av metaller, glassproduksjon, fremstilling av parfymen, sminke og medisiner osv.<sup>113</sup>

Alkymiens filosofiske og esoteriske side handlet om forholdet mellom ånd og materie, og mellom det guddommelige og mennesket. Dens essens var en bestrebelse mot å forstå utviklingsprosesser i naturen og mennesket, der en foredling mot et høyest mulig nivå var målet.<sup>114</sup> Forestillingen om den "nøytrale" materie, som hos Platon, som ble formet av ånden, reiste spørsmål om hvordan ånden virket i materien, hvordan det som var skapt var blitt til. Grunnlaget var at alle substanser besto av proporsjonelle forhold mellom elementene, og at disse var i forvandling og påvirkelige av hverandre. Ilden var det mest åndelige, jorden det mest materielle element. Det var særlig ved å eksperimentere med foredling av metaller at alkymistene forsøkte å forstå hvordan åndens virksomhet i materien foregikk. Gull var den edleste form for metall, i gullet hadde materien nådd sitt høyeste nivå, gjennomarbeidet av

---

<sup>109</sup> Pseudo-Dionysius Areopagita; *Über die himmlische Hierarchie, Über die kirchliche Hierarchie*, Bibliothek der Griechischen Literatur band 22, Hiersemann Stuttgart 1986 s.64ff.

<sup>110</sup> Ibid. s.64.

<sup>111</sup> Gage (1993) s.11f.

<sup>112</sup> Forbes, R. J.; "On the Origin of Alchemy" *Chymia* 4 1953 s.1-11, mener dens inkubasjonstid var i Mesopotamia, og at den derfor inneholder innslag fra iransk og muligens også indisk filosofi. Lindsay (1970) s.20ff redegjør for påvirkningen på alkymiens utvikling fra 4.-3. århundre f.Kr. fra hhv. Platon, Aristoteles og stoikerne, og videre inn i de første kristne århundrer. Svært mang begreper fra deres filosofiske tekster dukker opp i alkymistiske skrifter.

<sup>113</sup> Lindsay (1970) kap.10 s.212.

<sup>114</sup> Ibid. s.382f. På s.389 karakteriserer han alkymistenes bestrebelse: "The problem posed by the alchemists, that of founding a truly human science, without the abstraction thrusting between man's senses and the external world, is still to be solved." James (1996) s.41-46 gir et greit ekstrakt av alkymien, med fokus på dens forhold til farger. Det meste av det jeg nevner om alkymien, kan leses der.

ånd. Gullet var forvandlingsprosessenens endepunkt, der den fullstendige harmoni og stabilitet var oppnådd.<sup>115</sup>

Gull som den mest åndeliggjorte substans, var dermed best egnet når det guddommelige skulle fremstilles i bilder. I kristne mosaikker ble det brukt i glories omkring Kristus og hellige personer, og som høylys på Kristi kledning. Fra 300-tallet brukes det stadig oftere som bakgrunn for motivene, slik at et guddommelig lys danner et kosmos som personer og hendelser trer frem fra.<sup>116</sup> I Demetriuskirken i Thessaloniki fra ca. 500 er den hellige Demetrius fremstilt med hender av gull, som tegn på at han hadde en kropp gjennomtrengt av det guddommelige lys.

For alkymistene var fargen den essensielle kvalitet ved en substans, den var ånden som festet seg til materie for å kunne være i den jordiske verden. Platon hevdet at materien mottok form og farge fra ideen eller ånden.<sup>117</sup> I den såkalte *kerotakisprosessen*, som var navnet på den fire trinns prosess som skulle foredle bly til gull, var fargeforandringene det som alkymistene styrte prosessen etter. Ved hjelp av varme (ild), som ble ansett som guddomskraft, og visse tilsetninger, ble metallens sjel skilt fra substansen. Fargen sort viste når det var oppnådd. Gjennom bearbeiding med andre tilsetninger, varmebehandlinger og destilleringer, gikk prosessen videre gjennom å gjøre substansen hvit, så gul, og til slutt noe de kalte *iosis*, som oversettes med det engelske ”purpling”. Da skulle en fargekvalitet lik gullet være fremkommet, og dermed gullet ånd være i substansen.<sup>118</sup>

Fargefenomener og forandringer fortalte alkymistene om stoffenes sjel eller ånd. Når de fremstilte materialer som skulle ligne spesielle edelstener eller metaller, var det å få frem den riktige farge, det vesentlige. Når fargen stemte, mente man at det nye stoffet inneholdt samme sjel som det stoff naturen hadde frembrakt. Alkymistene fremstilte etterligninger av både metaller og edelstener. Slike forfalskninger, som vi ville kalt dem, ble vurdert som like verdifulle som dem man fant i naturen, bare de hadde den sanne fargen.<sup>119</sup>

Når en farge i en substans ble intensivert, også ved hjelp av varme, destillering osv., styrket man den åndelige kraft. Man fikk et pigment som var så åndelig kraftfullt at det kunne

---

<sup>115</sup> Lindsay (1970) kap.2 s.24ff. Se også Sambursky, Schmucl; ”Licht und Farbe in den Physikalischen Wissenschaften und in Goethes Lehre” *Eranos Yearbook* XLI 1972 s.177-215, her s.189f om gullet relasjon til solen, og de andre metaller til de andre planetene.

<sup>116</sup> Gage (1993) s.41ff, L’Orange, Hans Petter and Jonas Nordhagen; *Mosaics*, Methuen & Co Ltd London 1966 s.60f.

<sup>117</sup> James (1996) s.45 og 58. I kap.7 s.125ff refererer James til mange sitater av kirkefedre og teologer, som viser at de mente farger var liv og sjel, og at et bilde først ble ”sant” når fargene var riktige.

<sup>118</sup> Ibid. s.42, Lindsay (1970) s.116f og 243ff, Hopkins, Arthur John; ”A Study of the Kerotakis Process as given by Zosimys and later alchemical writers” *Isis* 29 1938 s.326-54.

<sup>119</sup> James (1996) s.42f.



brukes til å farge materialer som for eksempel ull og silke med. Det var ilden (varme) som kunne få denne ånden (pigmentets farge) til å forene seg med substansen (ull, silke) og dermed gi en annen åndelig kraft til materialet enn det hadde fra før.

En foredling fra det lavere til noe høyere ved hjelp av ilden, skjer også ved produksjon av glass. En opak substans, sand, blir gjort transparent, og sjelfull ved at farger fremkommer ved tilsetning av ulike metalloksider. Materien blir gjort mottakelig for lys og ånd, slik de kristne også tenkte seg at deres egen natur skulle kunne bli det, gjennom arbeid med foredling av seg selv på alle plan, kroppslig og sjelelig. Utviklingen av mosaikkteknikken med bruk av glasstesserae, henger sannsynligvis sammen med dette.<sup>120</sup>

Det var en sterk gjensidig påvirkning mellom de kristne og alkymistene i den bysantinske kultur. Alkymistiske prosesser ble brukt som allegorier og symboler i utstrakt grad av de kristne. Når for eksempel kirkefedrene fremhevet martyrenes frimodige død på bålet, og deres ånds foredling gjennom en slik død, brukte de allegorien om metallens foredling til gull ved ildens kraft.<sup>121</sup> Tanker om åndens forhold til legemet og troen på den fysiske kropps gjenoppstandelse etter døden, men i foredlet form, er et bærende tema også i alkymistiske skrifter.<sup>122</sup> Åndens mulighet til å forme og forvandle det stoff den var forbundet med, hvordan forbindelsen mellom de to faktisk fungerte, om forvandlingsprosessene i ånd og stoff var reversible, og på hvilken måte de påvirket hverandre, alt dette handlet i bunn og grunn om menneskenes livsvilkår. Det var interessen for mennesket selv som var alkymistenes drivkraft.

I teologiske diskusjoner fra 300-tallet og videre ser man hvordan en livsforståelse som baserte seg på forholdet mellom ånd og materie var noe som lå i kulturen. For eksempel var et av de store stridstemaene hvorvidt Jesus Kristus var en eller to naturer i en person, kun guddommelig eller både menneskelig og guddommelig, og på hvilken måte de to naturer var forenet, om de for eksempel var smeltet sammen i en fullstendig ny hypostase som senere

---

<sup>120</sup> Lindsay (1970) s.62f. Glass og gull passer derfor særlig sammen med transfigurasjonsmotivet. Også edelstener ble vurdert som et guddommelig materiale. På grunn av sin faste materialitet sammen med transparens og klare farger, symboliserte de Kristi to naturer. Se Thunø, Erik; "Materializing the Invisible in Early Medieval Art: The Mosaic of Santa Maria in Domnica in Rome." I: De Nie, Giselle et al (ed); *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages* Brepols Belgia 2005 s.265-289. Om utviklingen av mosaikkteknikken, se L'Orange og Nordhagen (1968) s.55ff og James (1996) s.19ff.

<sup>121</sup> Lindsay (1970) s.63 ff. Andre eksempler på kristen (særlig hos gnostikerne) bruk av allegorier og symboler tatt fra alkymien, finnes flere steder i hans bok. Se for eksempel om dåpen s.295. Han mener også eukaristien er påvirket av alkymistisk tenkning, s.358ff.

<sup>122</sup> Om død og oppstandelse ibid s.137f og 142. Dette var også grunnlaget for deres arbeide med metallers foredling: "Metals, like the earth from which they spring, were believed to be subject to the cosmic laws of birth, growth and death. Death and resurrecting were their fate, and the smith working these 'stones charged with mana' performed a rite full of secret dangers." Forbes (1953) s.4.

ikke kunne deles igjen. Denne teologiske problemstilling kommer jeg tilbake til når transfigurasjonsmotivet behandles.

Den bysantinske kultur forholdt seg altså til farge som et element som eksisterer i en sjelelig, åndelig og moralsk dimensjon, som viser seg i materien, men eksisterer forut for den. Fargene var medskapende i skapningenes tilblivelse fordi de tilhørte ånden, som var den skapende kraft. Når strålene i transfigurasjonsmotivet i Katarinaklosteret bevirker fargeforandringer på disiplenes klær, mener jeg det må være et uttrykk for nettopp et slikt livssyn, der ånden står over materien og forårsaker alle forandringer som skjer i det jordiske. En slik fargeholdning måtte nødvendigvis legge den største vekt på hvordan farger ble behandlet i et motiv, og regne med fargenes åndelige kraft som en aktivitet som påvirket menneskene på en helt konkret måte.

## Syn og farge

Antikkens og den bysantinske kulturs oppfatning av farger som substansers ånd, som så tydelig blir formulert av alkymistene, hever fargene ut av det personlige område for smak og behag. Fargen påvirket substansen den "satt" på. Men gjennom menneskeøyet kom substansers farger også inn i det menneskets sjel og kropp som betraktet et farget objekt. Fargens åndelige kraft kunne virke i betrakteren på grunn av den måte øyet fungerte og formidlet sine inntrykk til sjelen på.

Det ser ut til at tre typer av teori om synet var gjeldende på 300-tallet, som var temmelig like dem som ble utviklet i hellenistisk tid av hhv. epikureere, stoikere og matematikere.<sup>123</sup> Disse er igjen påvirket av tidligere filosofer som Empedokles (ca. 492-432 f.Kr.), Demokrit (født ca. 460 f.Kr.), Platon (ca. 427-347 f.Kr.) og Aristoteles (384-322 f.Kr.). Den ene teorien hevder at partikler på objektets overflate løsner og strømmer inn i øyet der det oppfattes som et bilde av objektet.<sup>124</sup> Den andre at synsinntrykket oppstår ved at mediet mellom øyet og objektet påvirkes på en slik måte at det blir i stand til å formidle bildet av objektet inn til øyet.<sup>125</sup> Den tredje hevder at en slags stråler strømmer ut fra øyet, treffer objekters overflate og tar noe derfra med tilbake til øyet.<sup>126</sup> Den første type teori forutsetter altså partikler eller stråler fra objektet, det er objektet som er aktivt, og øyet en passiv

---

<sup>123</sup> Hahn (1978) har forsøkt å rekonstruere teorier på grunnlag av bevarte fragmenter og kommentarlitteratur.

<sup>124</sup> Her er det særlig Empedokles og Demokrit med sin atomteori som danner den antikke greske bakgrunn, men også elementer fra Platons partikkelteori (se nedenfor) er tatt opp av epikureerne. Ibid. s.75ff.

<sup>125</sup> Stoikerne mener mediet mellom betrakteren og objektet er en blanding av optisk pneuma (et slags sjelelig-fysisk luft-ildelement) fra betrakterens øyne og lysfylt luft. Ibid. s.66 og 84ff. Platon har i stor grad påvirket stoikernes teori når det gjelder mediet (se hans teori nedenfor), men han regner med "ildstråler" fra øynene, ikke pneuma. Også Aristoteles vektlegger mediet, men i hans teori er dette ikke på noen måte påvirket av synet.

<sup>126</sup> Ifølge Hahn vet vi lite om matematikernes teori om synstråler, s.79. Både Platon og Aristoteles snakker om stråler fra synet, om enn på ulik måte, og Aristoteles er ikke konsistent når det gjelder dette. Ibid. s.71ff og 78f.

mottaker. Den neste fokuserer mest på mediet som formidler inntrykket og forutsetninger som skal til for å bringe mediet i den rette tilstand. I den tredje teori er det øyet som er aktivt og sender ut en type stråler eller kraft. Hos de fleste filosofer som beskjeftiger seg med disse spørsmål, ser man at elementer fra to eller alle tre teoriene blandes, men med hovedvekt på en av dem. Alle teorier ble diskutert gjennom hele den bysantinske periode, og diskusjonene kunne være kraftige, for de impliserte spørsmål om interaksjonen mellom betrakter og objekt; hvilken makt som lå i et blikk, eller hvilken virkning det sette kunne ha på den seendes sjel.<sup>127</sup>

## Platon

I Platons teori om syn og farger ser man et eksempel på hvordan læren om elementene gjorde seg gjeldende i den greske tenkning. Ildelementet er hovedaktøren i hans teori om fargenes tilblivelse. Øyet sender ut en strøm av ildpartikler som er av samme art som sollyset, og blander seg med det. Det danner seg et slags felt av denne blanding, som strekker seg fra øyet og treffer gjenstandene. I dette medium kan synet virke. Også objekter sender ut en slags strøm som møtes med den som øyet har dannet sammen med lyset. I dette møtet formidles objektet som bevegelse inn til sjelen, og da først produseres synsinntrykket.<sup>128</sup>

Strømmene fra objektene består av ørsmå partikler med ulike former og størrelser, alt etter hva slags materiale, men også farge, objektene består av. ”De (fargene) er en flamme som flyter ut fra hvert enkelt av legemene, og har partikler som er i overensstemmelse med synets utstråling, som forårsaker sansning,” sies det i *Timaios*.<sup>129</sup> ”Flamme” uttrykker her en lyskvalitet relatert til ilden i elementlæren. Når partiklene fra objektet er lik de som strømmer fra øyet, ser vi transparens. Det hvite sender partikler som er mindre enn øyets, de er i stand til å dele opp øyets strøm (synet), mens det sorte har større partikler, og gjør at synet ”lukkes”. Sorte partikler kommer altså ikke inn i øyet.

Når ildstrålen utenfra er så kraftig at den med makt løser opp øyets åpninger og trenger helt inn i det, skilles det ut ild som er presset sammen med vann, og dette er tårer. ”Strømmen av tårer inneholder ild, og når den møter ild fra den andre siden og ilden raser ut

---

<sup>127</sup> Nelson, Robert S.; ”Introduction: Decartes’ cow and other domestications of the visual.” I: Nelson (ed) (2000) s.1. Ingen av antikkens teorier reduserte øyet så fullstendig som senere arabisk og vestlig optisk teori. Selv i teorier der øyet regnes som passiv mottaker, er det sjelfullt.

<sup>128</sup> Beskrivelsen er i ”*Timaios*” i Platon (2005) bind VII s.242. Se også Lindberg (1976) s.5f, Hahn (1978) s.71. James (1996) tolker Platon dit hen at ”The eye sends out a stream of fire which coalesces with the stream sent out from visible objects, and the particles impinge”, s.56. Nettopp denne forenkling av synsprosessen hos Platon advarer Lindberg mot.

<sup>129</sup> Platon (2005) s.267, og videre s.268 om hvordan de ulike farger oppstår. Platon understreker imidlertid at dette er ubegripelig for mennesker; ”...fordi Gud alene vet og er samtidig i stand til å blande alt til ett og igjen løse alt opp i mange igjen fra det ene, mens intet menneske er i stand til noe av dette og kommer heller aldri til å være det.” Se også Hahn (1978) s.71ff om fargenes tilblivelse i Platons ”*Timaios*”.

som et lyn og den inngående ild slukkes i fuktigheten, da blir denne blandingen av alle slags farger til – 'blendende' kaller vi denne påvirkningen, og det som frembringer den, kaller vi 'lysende' og 'strålende'". Det lysende eller strålende er altså en vekselvirkning mellom den sterke ild som trenger helt inn i øyet og den aktiverte ild ("som et lyn") i øyet, som frembringer det blendende.<sup>130</sup> Dette blendende, som jeg foretrekker å kalle "det skinnende" eller "glans", er altså et lysende fargespill, kanskje noe lignende som det man kan se i sterke lysreflekser.

Den neste farge Platon forklarer, er rød. "Den type ild som er imellom dem som frembringer hvitt og svart – når den når frem til øynenes fuktighet og blandes med denne, så danner det ikke det strålende, men det avgir en blodaktig farge ved at ildens lys blir blandet med fuktigheten, og vi kaller denne for rød". Glans oppsto når en kraftig ild utenfra møtte øyets egen ild dypt inne i øyet. Rødt er en svakere ildkraft blandet med øyets fuktighet. I forhold til elementlæren er altså det røde litt mer materielt enn det skinnende.<sup>131</sup>

Dette korresponderer med Platons syn på mørket som fravær av lys, og fravær av lys som fravær av ånd og liv, slik det ble beskrevet i avsnittet om lysmystikk. Mørket er mennesket fullstendig vesensfremmed, i og med at menneskets *nous* er lys i betydning ånd. Ilden er guddommelig, som i læren om elementene. Øyet er et ild-organ, det sender ut ildstråler, altså beslektet med det guddommelige. Platon ordner de resterende farger i forhold til disse fire "primærfarger" hvitt, sort, glans og rødt, noe som er lett å forstå når man ser det i forhold til hans lysmystikk.

De fire grunnfarger danner ingrediensene i alle andre farger, alt etter graden av tilgang til øyets fuktighet og virkning fra øyets ildstråler. De er blandinger av lyse (hvite) og mørke (sorte) komponenter, sammen med større eller mindre deler av glans og/eller rødt.<sup>132</sup> Dermed mener jeg man kan si at han forklarer fargene etter prinsipper som ikke er ulikt moderne fargesystemers begreper om farger. Mengden av sort (mørke) eller hvitt (lys) relaterer fargen til valøren eller en gråtoneskala. Mengden av det skinnende eller glans tilsvarer briljans i moderne fargevokabular. Mengden av rødt vil tilsvare metning, slik jeg har forklart den rødes sterkere materialitet sammenlignet med glans. Rødt må forstås som et uttrykk for en viss substansiell fortetning, i og med at vann er et tettere element enn ild. Under behandlingen av

---

<sup>130</sup> Hahn (1978) s.73 bruker *bright* og *flashing* om det som i den norske oversettelsen er kalt "blendende", James (1996) bruker *shining*, s.54ff. Å bruke *det blendende*, virker ikke dekkende for denne kvaliteten, som riktignok er så sterk at den blander. I overensstemmelse med en oversettelse av Torger Holtsmark (tidligere førsteamanuensis i fysikk ved UiO) vil jeg bruke ordet *glans* eller *det skinnende*.

<sup>131</sup> Platon (2005) s.268, Hahn (1978) s.74.

<sup>132</sup> James (1996) s.56f. Det har vært vanlig å tolke Platons "det skinnende" som en gul farge, slik at hans fire grunnfarger stemte overens med det som var tradisjon i gresk filosofi, nemlig gul (oker), rød (terrakotta), sort og hvit, de fire farger som ble benyttet i vasemaleriet.

Aristoteles' teori nedenfor, vil en lignende forståelse av rødt bli forklart. Min oppfatning av dette deles av Hahn, men James mener at fargen hos Platon får lyskraft også fra det røde.<sup>133</sup>

Som James påpeker, er det særlig noen av Platons blandingsfarger som er vanskelige å forstå, særlig med tanke på at det mangler en blå "primærfarge" som en forutsetning for å kunne produsere grønn. (Blanding av blå og gul gir grønn.) Problemet med blåfargen vil bli behandlet i eget avsnitt. Det vesentlige aspekt i Platons teori er imidlertid at han vurderer farger ut fra deres nærhet til hhv. lys og mørke, ut fra deres iboende grad av lyskraft, mener James. For egen del vurderer jeg aspektet av fortetning som like vesentlig. Dessuten er det av betydning at det er på den "varme" siden av fargesirkelen (i moderne oppfatning) at hans primære farger, foruten sort og hvitt, befinner seg. Dette blir tatt opp i senere drøftelser.

## Aristoteles

Det er av vesentlig betydning for Aristoteles at vi ser gjennom et medium, vi kan aldri se objektene slik de er, det er mediet som formidler synsinntrykket. Dette mediet kaller han transparens. Det finnes i alle ting, men særlig i luft og vann. Når ilden påvirker det transparente, aktiviseres det, og denne aktivitet er lyset. Lyset er det transparentes aktive tilstand forårsaket av ilden. Når det transparente er i denne tilstand, er det i stand til å kommunisere andre objekters utseende, det vil si farger, i og med at alle objekter har en farget overflate. Når det transparente ikke blir påvirket av ild, er det i en passiv tilstand, som mørke, og da kan det ikke kommunisere objekters utseende.<sup>134</sup>

Det transparente medium fyller rommet mellom objektene. Grensen for dette mediet er objektets overflate, eller "hud", som er fargen. (I innledningen til kapitlet opplyste jeg om at ordet for farge; *chroma*, er avledet fra ordet for hud.) Når det transparente er aktivt, det vil si lyst, kan fargen påvirke mediet slik at det settes i bevegelse mot øyet. Øyet består mest av vann, og dermed transparens, så øyet er i konstant kontakt med det transparente medium. Dermed kan bevegelsen fra objektets farger formidles inn til sjelen via mediet og øyet, og sjelen former inntrykket av objektet.<sup>135</sup> Øyet er her en mottaker, ikke aktivt som hos Platon.

Mediets relative transparens påvirker objektets farge. Når mediet blir mer substansielt og dermed tettere, møter ildkraften motstand, aktiviteten svekkes, og lyset i mediet avtar. Fargene på objektene man ser, blir mørkere. Jo tettere medium, desto mørkere farger. Derfor ser vi solen rød når den lyser gjennom dis og tåke. Rødt fremkommer som en virkning av ild

---

<sup>133</sup> Hahn (1978) s.74 og note 49 s.93, James (1996) s.57. Hennes måte å ordne Platons farger i et lineært system blir derfor heller ikke tilfredsstillende løst, men det vil føre for langt å diskutere det her.

<sup>134</sup> Hoeppe (1999) s.18, Lindberg (1976) s.7. Aristotle; "On sense and sensible objects." I: *On the Soul, Parva Naturalia, On Breath*, Harvard University Press Cambridge Massachusetts 1957 s.214, her s.230f.

<sup>135</sup> Lindberg (1976) s.8.

(som ses som lys) i et mer substansielt medium, som i dette tilfelle er vanndamp.<sup>136</sup> Her er en parallell til Platons tanke om den svakere ildstrålens blanding med øyets vann som dannet den røde fargen. Hos dem begge er rødt en farge beslektet med lyset, den kan forklares som det første stadium av lysets neddemping i en materiell substans.

Selv om Aristoteles flere steder benekter stråleteorien, og mener at øyet kun er mottaker (men dog sjelfullt), beskriver han i forbindelse med meteorologiske teorier at når man ser ting på lang avstand, svekkes synsstrålene fordi de må bevege seg så langt. Det man ser, blir mørkere jo lenger avstanden er. Sort, eller mørke, er en slags negasjon, fordi det opptrer når synsstråler ikke når frem.<sup>137</sup> Dette er også en forutsetning for regnbuen. Når øyet ser en regnbue, reflekteres både synets og solens stråler i regndråpene i skyen. Dette gjør dem svakere, og de forandrer retning. Alt etter graden av bøyning og avstanden strålene må gå, blir deres styrke redusert. Dette tilsvare fargene i regnbuen; noe svekket korresponderer de med rød, som ses øverst i buen, mer svekket med grønn, og mest med fiolett. Her er det altså slik at rød fremkommer ved at lyset (og synsstrålene) svekkes på grunn av avstand, samt refleksjon i vannelementet (som dråper). Den andre forklaringen av rødt var at den fremkom når lysstråler måtte gjennomtrengre vannelementet i form av dunster, tåke og lignende. Rød er den lyseste fargen, fiolett den mørkeste. Økende svekkelse gir altså mørkere farge. Det var kun disse tre farger Aristoteles mente regnbuen besto av.<sup>138</sup> Ibland kan man se gult mellom rødt og grønt, sier han, men det er da en optisk illusjon.<sup>139</sup>

Blandinger av to eller flere fargekomponenter for å frembringe en ny farge, mente Aristoteles var å forene substansene fullstendig på en måte som gjorde at de ikke kunne sorteres tilbake til utgangskomponentene igjen.<sup>140</sup> Som nevnt under avsnittet om alkymi, var dette et spørsmål som også alkymistene var opptatt av, og som er beslektet med spørsmål om Kristi natur i teologiske diskusjoner. Også Aristoteles' beskrivelse av at en ny farge kan

<sup>136</sup> Hoeppe (1999) s.22 og ill. s.25, Aristotle; *Meteorologica*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1952 s.37 og 255f.

<sup>137</sup> Ibid. s.259.

<sup>138</sup> Ibid. s.263. (På s.261 har oversetteren skrevet at blå (blue) er regnbuens tredje farge, men det er feil oversettelse av *alourgon*.) Hoeppe (1999) s.23. Her har han også en tegning som illustrerer dette på en god måte.

<sup>139</sup> Ifølge moderne fargeteori kan blanding av to fargete lys gi en blandingsfarge som er lysere enn utgangsfargene, såkalt additiv blanding. Dette er fordi mengden av bølgelengder øker i blandingen. Rødt og grønt vil da gi gult. Overlapper man tre farger som hver især ikke kan ha fremkommet ved blanding av to av de andre, lysner de hverandre opp til "hvitt" lys. Siden additiv fargeblanding brukes i fjernsyn ved hjelp av fargete lysprikker, er denne form for fargeblanding noe mennesker i vår tid er vant til å se. I antikken var slike lysfarger noe som kunne iakttas kun i sfæriske fenomener under helt bestemte betingelser. Farger er ellers en gradvis formørkning av lyset, slik som i såkalt subtraktiv blanding. Dette er egentlig ingen blanding, men baserer seg på absorpsjon av visse bølgelengder av lyset. Enkelt sagt handler det om en økende reduksjon av bølgelengder ved at de absorberes i materien. Blandingsfarger blir derfor mørkere enn utgangsfargene, og sort kan oppnås på denne måten. Valberg (1998) s.146ff. Hoeppe (1999) s.74f. De tre farger som brukes i additiv blanding, er rød, grønn og fiolett, mens de tre farger som i subtraktiv blanding kan gi sort, er gul, magenta (purpur), isblå (cyan).

<sup>140</sup> James (1996) s.59.

oppstå når en farge ses gjennom en annen, som når en maler bruker delvis transparente malingskikt, er interessant å se i forbindelse med slike spørsmål.

Når Aristoteles forklarer hvordan vi ser farger på opake objekter, forklares øyet som et sanseorgan som evner å oppfatte farger, slik nesen oppfatter lukt, tungen smak osv. Sansene erfarer og ”ordner” inntrykkene i forhold til motsetningspar, for eksempel kald/varm, søtt/surt, vått/tørt. Øyets polaritet er lys/mørk, eller hvit/sort.<sup>141</sup> På en skala mellom disse ordner Aristoteles fem grunnfarger (syv når hvit og sort regnes med) etter deres innhold av lys (hvit) og mørke (sort): Lys grå (eller gul hvis man tar den som en variant av hvit)<sup>142</sup>, rød, fiolett (i engelsk oversettelse hhv. *purple* eller *violet*<sup>143</sup>), grønn, blå (ordet som brukes har ikke samme entydige betydning som vårt *blå*, dette behandles under ”Blåfargen” nedenfor). Grå / gul er den lyseste fargen, den består av mest hvitt og bare litt sort, mens blå er en mørk farge med kun en liten andel hvitt i seg. Den befinner seg derfor på plassen nærmest sort. Denne måten å ordne fargene på, på en lineær skala etter deres mengde av eller nærhet til hhv. hvitt og sort, fortsatte gjennom hele den bysantinske epoke.<sup>144</sup>

## Blåfargen

Det var flere blå pigmenter i bruk i antikken og bysantinsk tid; ultramarin fra lapis lazuli, egyptisk blått (kopper silikat), indigo, azuritt (kopper karbonat), smalt (kobolt glass), og plantefargen vaid. Disse ble brukt i maleriet, men James mener blå lasurer ble benyttet mest for å dempe en farge eller skape skygger. Ellers ble blått benyttet i liten grad, og da kun på bestemte utvalgte og ofte hellige gjenstander.<sup>145</sup> Gresk estetikk foretrakk det lysende ved fargene, og blått ble oppfattet som en mørk farge.

---

<sup>141</sup> Aristotle (1957). Han sammenligner alle sansers funksjoner med hverandre både i ”On the Soul” og i ”On Sense and Sensible Objects” i samme bok. På s.231; ”Thus the same conditions which in air produce light and darkness, in bodies produce white and black.” Lys og mørke i det transparente medium tilsvarer altså hvit og sort når objektene er opake, det vil si inneholder lite transparenens.

<sup>142</sup> Dette forklares ved å sammenligne med smaksansen. Aristoteles (1957) s.245.

<sup>143</sup> James (1996) s.59f bruker *purple*, Gage (1993) s.12 bruker *violet*, begge disse kan oversettes til norsk med *fiolett*. Hoeppe (1999) s.18f bruker *purpur* (tysk), som på norsk er purpur. Ordet på gresk er *alourgon*, det samme Aristoteles benytter for den ene av regnbuens farger. Det virker derfor riktigst å oversette det med fiolett. Det er imidlertid merkelig at han bruker det samme ord på den mørkeste farge i regnbuen som på den mest balanserte fargen på skalaen mellom hvit og sort, den fargen som har like stor andel hvit som sort i seg. Imidlertid brukes *alourgon* noen ganger også i tilfeller der det var vanlig å bruke ordet *purpur*, som ble benyttet på objekter som var farget med fargestoffet fra purpurneglen. Dette fargestoffet kunne gi ulike farger, alle slags røde, fiolette, samt grønn og sort (James s.50), men ordet purpur ble også brukt om bølgenes bevegelse osv. Rowe (1972) s.336f. Også Platon veksler bruken av *alourgon* og purpur.

<sup>144</sup> Ibid. s.346ff mener det er først hos Aristoteles at man ser en tendens mot å definere farger med abstrakte navn og ordne dem på en lineær skala. Rowe mener også å kunne se at Aristoteles’ ordning av fargene først og fremst bygger på iakttagelser av sfæriske fenomener, dessuten at han forsøker å nærme seg en definisjon av blå som tilsvarer vår oppfatning av blåfargen. (Problemet med blå, se neste avsnitt ”Blåfargen”).

<sup>145</sup> James (1996) s.29f, 67.

Det hersker tvil om det fantes et eget ord for blått. Pigmentets navn ble heller benyttet.<sup>146</sup> I Homers diktning ble for eksempel havet ikke benevnt med blåfarge, men med grått, sort, hvitt og purpur, foruten karakteristikker som opprørt, beveget, rolig.<sup>147</sup> Kun ett fargenavn, *kyanos*, kan relateres til *blå* i vår betydning av farger. Dette ordet brukes også i betydning ”mørk”, og er antagelig avledet fra et bestemt stoff som man ikke vet hva er. *Kyanos* ble benyttet om sorte hester og sort hår, kanskje på grunn av det blåskjær som disse kan ha i bestemt belysning. Homer bruker det om blod, hår, skyer, grupper av krigere. I poesi har det også vært benyttet om svaler, afrikanere, Zevs´ øyebryn.<sup>148</sup> Det kan derfor se ut til at det ikke var vesentlig for grekerne å skille mellom blått og mørkt, eller at de fremfor å definere blå objekter som blå, heller beskrev dem med andre ord. Det ser ut til at den samme gjaldt i bysantinsk tid. I de tre bysantinske leksika James har undersøkt, understrekes også den mørke kvaliteten ved dette fargeordet. Altså brukes det i Bysants slik som i klassisk tid, selv om også forbindelsen mellom *kyanos* og hav og himmel nevnes i leksikonet fra 500-tallet.<sup>149</sup> Nettopp forbindelsen til hav og himmel gjør det sannsynlig å anta at dybde er en kvalitet ved *kyanos*. Pseudo-Dionysios beskriver også at ”det mystiske dyp i hestenes natur” uttrykkes i deres farge som han benevner med *kyanos*.<sup>150</sup>

Platon beskriver at *kyanos* produseres ved at hvitt blandet med ”glans” faller inn i dyp sort. (”White mixed with ’bright’ and falling into deep black produces kyanos”, Rowe s.342.) Dette tyder på at kvaliteter som dybde og intensitet, og kanskje en skinnende eller blank overflate, er relatert til dette fargeordet.

Siden Aristoteles utarbeidet en teori om regnbuen, er det nærliggende å tenke seg at han også forsøkte å forklare den blå himmelen, men det er ikke bevart noe skrift om dette fra hans hånd. Man regner med at *De coloribus* (Om fargene), som inneholder en forklaring på luftens blåfarge, er skrevet av Aristoteles´ elev Theofrast (370-287 f. Kr.)<sup>151</sup>

Som hos Aristoteles legges det her vekt på mediet vi ser tingene gjennom. Mediets tetthet, lysets art, men også fargen på objektenes bakgrunn, alt påvirker måten objektene blir sett på. Lyset er i denne teorien en materiell substans, tettere enn luft. Lyset faller på objektet og bærer fargen med seg til øyet. Når mediet er tett, som glass og vann, svekkes lysstrålene og

<sup>146</sup> Alle mine kilder som har undersøkt antikkens fargenavn, konkluderer med at det sannsynligvis ikke fantes et ord for blå i vår betydning av dette fargenavnet. Se spesielt Rowe (1972) som gjennomgår mange ord og uttrykk for farger og hvordan de ble brukt, og viser hvor annerledes man forholdt seg til fargefenomener den gang.

<sup>147</sup> Hoeppe (1999) s.15f, Rowe (1972) s.341.

<sup>148</sup> Ibid. s.336, 349, James (1996) s.49. Hun mener *kyanos* kanskje er det av antikkens fargeord med mest uklar betydning.

<sup>149</sup> Ibid. s.73, videre om likheter og forskjeller i fargeord og deres bruk i hhv. antikken/byzantinsk tid, s.74ff.

<sup>150</sup> Gage (1978) s.111.

<sup>151</sup> Hoeppe (1999) s.25.



tingene ser tilsløret ut. Når vi ser en gjenstand på nært hold, er luftlaget vi ser igjennom tynt, og luften ser fargeløs ut fordi lysstrålene har liten motstand i et så tynt lag. Strålene er da tettere enn luften, og har styrke til å gjennomtrengre denne. Når luften er komprimert som i snø og skum, kan lyset ikke trengre igjennom den, og da er den hvit, ifølge Theofrast. Når for eksempel et fjell ses på stor avstand, det vil si gjennom et tykt lag luft, blir lysstrålene svekket av luftens motstand, og trenger ikke helt igjennom luftlaget mellom fjellet og øyet. Da blir luften gjennomtrengt av mørke. Siden blå, *kyanos*, er den mørkeste fargen (ifølge Theofrasts lærer Aristoteles), ser fjellet da blått ut: "...it appears to have a colour like *kyanos*".<sup>152</sup> Når luften ses mot det uopplyste mørke kosmos er den blå av samme grunn.<sup>153</sup> Siden Aristoteles mente mørke var fravær av lys, og himmelen blir mørkere blå etter solnedgang før den blir sort, er det forståelig at han mente blå var den fargen som besto av mye mørke og bare litt lys.

Ptolemeus' første bind i *Optikk*, handlet om farger. Den er dessverre gått tapt. Ingen andre tekster som forklarer den blå himmelen, er heller bevart, ifølge Hoeppe. Han nevner at man gjennom for eksempel Ovids diktning (eksempler i hans *Metamorfoser*) kan se at den blå fargen på himmelen ble satt i sammenheng med himmelen som gudenes bolig, at blåfargen ble relatert til en mytisk-religiøs kontekst, slik som i egyptisk kultur. Han antyder at blå ble oppfattet som uttrykk for gudenes transcendens.<sup>154</sup> I egyptisk kultur var blå en solfarge, det vil si fargen på solens sfære, som var himmelsfæren. Man skjelnet mellom selve solplaneten, Sol-superus, som var hvit, og Sol-inferus, som var den blå solsfæren. Skapergudens "tegn" var den blå farge, spesielt i stenen lapis lazuli, som var en hellig guddommelig sten.

## **Syn, blikk og bilde**

I den bysantinske kultur ble alle optiske teorier fra antikken diskutert og kommentert, men det ser ut til at teorier som hevder øyets aktivitet i synsprosessen ble foretrukket. Flere tekster fra bysantinsk tid tyder på at man opplevde at synet, gjennom sin intime forbindelse med sjelen, hadde en motivasjon.<sup>155</sup> Synet skapte direkte kontakt med objektet, omfavnet det og brakte essensen tilbake til øyet og inn i sjelen. Synet ble regnet som haptisk i tillegg til

<sup>152</sup> Rowe (1972) s.348.

<sup>153</sup> Aristotle; "On Colours" I: *Minor Works*, Harvard University Press Cambridge Massachusetts 1955 s.17ff, Hahn (1978) s.81f og note 57 og 58 s.93. Hoeppe (1999) s.25f, påpeker at Theofrast ikke direkte forklarer himmelens blå farge i denne sammenheng, men Hoeppe mener man må kunne tolke det dit hen. Vitenskapsmann Job fra Edessa som levde på 800-tallet, går imot teorier som sier at himmelens blå er en optisk illusjon. Han sier at siden firmamentet er "a firm body", har den en farge. Denne fargen blir kalt ved det spesielle navn "himmelens farge", sier han. Den er komponert av de grønne og sorte farger. Han forklarer dette med forhold mellom elementer, kulde og varme. Job of Edessa; *Book of Treasures*, W. Heffer & Sons Limited Cambridge 1936 s.250f. Dette kan tyde på at de ikke hadde en egen farge for himmelen, blå, men kan ha brukt ulike uttrykk i sine beskrivelser av den alt etter tid på døgnet eller ulike værforhold, for eksempel.

<sup>154</sup> Hoeppe (1999) s.3 og 26f.

<sup>155</sup> Nelson (2000) kap.VI s.143 nevner diverse eksempler på tekster.

optisk.<sup>156</sup> Johannes av Damaskus sier at man skal kysse ikonene med øynene så vel som med munnen.<sup>157</sup> Flere kirkefedre bruker haptiske metaforer for å beskrive synet, for eksempel at stråler fra øynene griper objektene som med hender.<sup>158</sup>

Å se var en viljesakt, mens å høre var passivt mottakende. Impulsen til å se kom fra betrakteren, mens hørselen tok imot noe som agerte utenfra.<sup>159</sup> Et blikk hadde stor makt gjennom sin aktive egenskap. Blikkets makt og kraft ble både priset og fryktet. Synet hadde evne til å knytte seeren til objektet ved at det tok med seg tilbake noe av det sette, og dette fikk tilgang til sjelen og påvirket den. Et blikk kunne derfor forhekse, for blikket som gikk inn i en annens blikk satte varige spor hos den andre. Johannes Krysostomos' frykt for kvinneblikket begrunnes på denne måten. Han mente det gikk dypt inn i mannens sjel og skadet den uopprettelig. Kvinneblikket ble regnet som spesielt skadelig pga. kvinnesjelens lave moralske nivå.<sup>160</sup> Blikket skapte et avtrykk som et stempel i voks, og dette avtrykket var i erindringen. Alle sanseintrykk ble omdannet til slike erindringsbilder.<sup>161</sup> Synets evne til å prege det sette inn i erindringen, og erindringens bildekarakter, ga synet forrang fremfor hørselen. Synet ga varig kunnskap, mens det man hadde hørt, lettere kunne glemmes igjen.<sup>162</sup>

Et utadrettet blikk sto via sjelen i intim forbindelse med kroppen, og kunne derfor lett pirre kroppslige sanselige begjær.<sup>163</sup> For munk og andre som arbeidet med overvinnelse av disse, var det derfor viktig å velge med omhu hva man rettet blikket mot. Naturalistisk kunst pirret det "erotiske blikk" og sjelelige begjær forbundet med det kroppslige. Den utgir seg for å være reell, man identifiserer seg med den, men man kan ikke oppnå kontakt med den. Man

---

<sup>156</sup> Ibid. s.146ff illustrerer dette ved hjelp av en preken av patriark Photius, som i Hagia Sophia i 867 beskriver apsismosaikken med fokus på den virkning motivet har på betrakteren, selv om ting han beskriver ikke var mulig å se fra der han sto. Virkningen er allikevel reell, for: "For surely, having somehow through the outpouring and effluence of the optical rays touched and encompassed the object, it too sends the essence of the things seen on to the mind, letting it be conveyed from there to the memory for the concentration of unfailing knowledge." (sitat s.162). Se også Frank, Georgia; "The Pilgrims Gaze in the Age before Icons." I: Nelson (ed) (2000), kap.IV s.98. Om synssansens utvikling i samspill med andre sanser som berøring, smak osv., se Valberg (1998) s.11f.

<sup>157</sup> Nelson (2000) kap.VI s.153.

<sup>158</sup> Frank (2000) s.107.

<sup>159</sup> Nelson (2000) kap.VI s.154f. Chidester (1992) s.2ff.

<sup>160</sup> Leyerle, Blake; "John Chrysostom on the Gaze" *Journal of Early Christian Studies* 1:2 1993 s.159-174.

Nelson (2000) kap.VI s.155.

<sup>161</sup> Frank (2000) s.107f. Gregor av Nyssa sammenligner sansene med porter inn til en by, objektene som sanses kommer inn i intellektet og blir en del av forståelsen. Sansning befinner seg mellom "mind and matter". Mathew (1975) s.219.

<sup>162</sup> Nelson (2000) kap.VI s.153.

<sup>163</sup> Elsner, Jas; "Between Mimesis and Divine Power: Visuality in the Greco-Roman World." I: Nelson (ed) (2000) kap.II s.45, sammenligner det verdslige og det religiøse blikk, og behandler på hvilken måte disse impliserte sjelen, og hvordan hhv. naturalistisk og religiøs kunst ga næring til hver av disse typer blikk. Også Frank i samme bok kap.IV kommer inn på dette.

fylles med lengsel etter den virkelighet bildet beskriver, men som allikevel ikke er der. Naturalistisk kunst skaper derfor lengsel og begjær.<sup>164</sup>

Den religiøse kunsten skulle inspirere et annet blikk og andre deler av følelseslivet. Gjennom bildet skulle religiøse følelser vekkes, som ærefrykt, undring, medlidenhet. Sanselig skjønnhet i bilder, som vakre fargeklanger, kunne også bringe betrakteren nærmere Gud, for skjønnhet er guddommelig, ifølge Gregor av Nyssa.<sup>165</sup> Ikke den naturalistiske virkelighet, men den sjelelige og åndelige realitet skulle formidles i bildet. *Ekfrasis* fra bysantinsk tid viser også dette.<sup>166</sup> Den beskriver ikke bilder slik som i kunsthistorisk billedanalyse, men gir gjerne livlige skildringer av følelser som oppstår i betrakteren i møte med dem, samt refererer til den bibelske historien bak, på en personlig og kommenterende måte.<sup>167</sup> Bildet var en åpning, og innholdet gikk via øyet til sjelens blikk og åndens forståelse.

I bysantinsk kunst er blikket i et bilde som regel rettet direkte mot betrakteren, også i bilder av Kristus. Blikket i et bilde var virksomt. Et bilde av Kristus sto i forbindelse med Kristusvesenet, bildet inneholdt arketypen, som virket gjennom det. Kristi blikk i bildet formidlet hans vesen og kraft, som via lysstråler som ble reflektert i billedflaten, nådde betrakterens øye og trengte inn i vedkommendes sjel. Kristus kunne derfor se på et menneske gjennom et bilde. Hvordan man så ham, om Kristus ble oppfattet streng eller mild, avhang av betrakterens moralske nivå, for de stråler som ble sendt ut fra betrakterens øye, var forbundet med den seendes sjel. Å se var samtidig å se seg selv, sin egen sjels innhold og moralske nivå.<sup>168</sup>

Munkenes asketiske og kontemplative praksis hadde som mål å kunne møte Gud i en oversanselig dimensjon. Dette krevde forberedelse, sjelelig og kroppslig, visjonen var kulminasjonen på en lang prosess. Kontemplasjon og meditasjon har i seg intensjonen å se og bli sett på et dypere plan enn det den naturalistiske (mimetiske) kunsten innbyr til.<sup>169</sup> En

---

<sup>164</sup> Ibid. s.61.

<sup>165</sup> Mathew (1975) s.220f.

<sup>166</sup> James and Webb (1991) s.1-17. Elsner (1995) behandler også hvordan den romerske naturalistiske kunsten var uttrykk for en annen intensjon og forventning til det å se enn den bysantinske kunsten som utviklet en "abstrakt" stil. Dette mener han var fordi kunsten skulle inspirere til en indre skuen, et kontemplativt blikk.

<sup>167</sup> James and Webb (1991) s.7ff.

<sup>168</sup> Ibid. s.12. Nelson (2000) kap.VI s.156f og s.159. Nelson peker på at også kirkearkitekturen i den midtbysantinske periode viser hvordan synet og relasjonen mellom betrakter og objekt ble oppfattet. Gjennom å avbilde Kristus Pantokrator i kuppelen, kom hans kraft ned i rommet som fra et himmeløye. En forbindelse ble skapt, både betrakter og den avbildede var til stede. En forståelse av et bildes potente blikk har vært utbredt, alle slags billedstormere, inklusive lutheranere etter reformasjonen i europeiske land, har først hakket ut øynene i kirkenes dekorasjoner.

<sup>169</sup> Elsner (2000) s.61f, Benz, Ernst; "Die Farbe in der Christliche Vision" *Eranos Yearbook* 41 1972 s.265-323, her s.268f, understreker at visjonsberetninger alltid beskriver hendelsen som noe som foregår der og da og som impliserer den som har visjonen, vedkommende opplever seg selv som en deltager. En visjon erfares som et møte, ikke som en film.

annen type blikk måtte utvikles for å kunne se en åndelig realitet, og religiøs kunst, slik den ble laget i bysantinsk tid, skulle inspirere utviklingen av et slikt blikk.<sup>170</sup> Den intense måten Kristus ser på betrakteren på i apsismosaikken i Katarinaklosteret, innbyr til at når blikk skulle utveksles mellom Gud og menneske, måtte mennesket ha utviklet det blikk som er forbundet med det dypeste i sitt vesen, dets identitet.

## **Oppsummering**

Opplevelsen av en besjelet og beåndet verden ser ut til å være det fundament som den bysantinske kultur står på. En slik livsfølelse har sitt fokus på levende prosesser, det som er i utvikling og forvandling. Dette speiles også i kulturens estetikk og forhold til farger og bilder.

Det eksisterer ingen entydig fargeteori fra den bysantinske kultur, men visse essensielle trekk kan fremheves. Farger var først og fremst en form for lys. De fremkom i prosesser mellom lyset, øyet og substanser som luft og vann. De ble definert etter sin andel av mørke og lyse komponenter, og i forhold til kvaliteter som briljans og intensitet. Samtidig oppsto farger i prosesser mellom ånd og materie, de uttrykte åndens virksomhet i stoffet. Farge var uttrykk for det sjelelige element i verden, og de var virksomme som kreativ, formende kraft. Form, virkelighet og sannhet ble definert av fargene.<sup>171</sup>

Rødt ble relatert til den guddommelige ild, rødfargen oppsto som en neddemping av lys i materien. Blått var beslektet med mørket. Blåfargen fremkom når det mørke kosmos ble sett gjennom opplyst luft. Man kan dermed se en slags polaritet i oppfatningen av disse to fargene; rødt som en formørkning av lyset, blått som en opplysning av mørket. (Dette finner vi igjen i Goethes (1749-1832) fargelære, elementer av denne vil bli benyttet senere.) Farger kunne også ses når lys ble reflektert, som i regnbuen.

Det ser ut til at bysantinerne la enda større vekt på fargenes forhold til lys og bevegelse enn det den greske kultur gjorde. Få ord er direkte relatert til kuløren, mens det er flere ord som beskriver fargenes kvaliteter mht. lysglans, reflekser og spill i nyanser etc.<sup>172</sup> Jeg anser det for sannsynlig at den teologiske symbolbruk med fokus på Kristus som lys, kan ha vært en påvirkningsfaktor på denne økende fremheving av lys og liv i forbindelse med

---

<sup>170</sup> Et sitat fra en homilie attribuert til Macarios av Egypt (ca.300-390) kan illustrere dette: "Men fremfor alt må sjelens øyne være festet på Kristus som, lik en god maler, maler i dem som tror på ham og stadig ser på ham, et portrett av det himmelske menneske, i hans eget bilde, ved hjelp av Den hellige Ånd, ut fra selve substansen i hans uutsigelige lys." Fra Nes, Solrun; *Det uskapte lyset*, Solum forlag Oslo 1995 s.130.

<sup>171</sup> James (1996) kap.7 s.125ff viser ved diverse sitater og henvisninger at de kristne tenkere tilla fargene stor betydning. Fargen var sjel og det som ga form og liv, også i bilder. Tegning var skygge, når fargene ble lagt på, kom det sanne vesen til syne. Det var fargene som viste likhet, ikke tegningen, for fargene viste sjel og ånd.

<sup>172</sup> James (1996) s.79f.

fargene.<sup>173</sup> Utviklingen av mosaikkteknikken og bruken av gull- og glasstesserae, kan ses i sammenheng med forestillingen om en åndeliggjort substans, og den kristne tanke om det fremtidige, gjennomlyste menneske.

Bilder ble tillagt stor betydning siden øyet ble erfart som et aktivt organ, som ved hjelp av lyset og objektenes farger, brakte det sette inn i menneskesjelen. Siden Kristus ble definert som lys, kunne bilder av Kristus være et sted der blick mellom Gud og menneske kunne utveksles. Bildet kunne fungere som en port mellom Gud og menneske og inspirere til selverkjennelse og utvikling av et stadig dypere sjelelig og åndelig blick.

#### **4. GUD SOM LYS OG FARGE**

Hittil har det vært redegjort for en del aspekter innen temaer relatert til teologi og fargefilosofi som hjelp til å danne et nødvendig teoretisk grunnlag for diskusjon av de problemstillinger avhandlingen skal behandle. Når jeg nå går over til å belyse fargebruk i utvalgte motiver, vil jeg forsøke å vise at teorier innen farge og optikk korresponderer med teologi og religiøse forestillinger i det valgte billedmaterialet. Før jeg tar for meg blåfargen og andre aspekter på transfigurasjonsmotivet i en bredere undersøkelse, behandles eksempler på fargebruk i forbindelse med to andre typer teofanier basert på beretninger i GT. Motivene befinner seg i Santa Maria Maggiore i Roma fra ca. 430-45 og i Hosios David i Thessaloniki fra ca. 450-500.<sup>174</sup>

##### ***Guds immanens og transcendens***

Plutselige lysglimt ut fra mørket, lyn i stormskyer, eller flammer omgitt av tett røyk, slike kombinasjoner av lys- og mørkefenomener beskrives i de fleste åpenbaringsberetninger i GT. Ut fra skyen eller røyken høres Guds stemme som gir sine befalinger, han refser og han tilgir. Slik kunne menneskene sanse og erfare Gud. Beretningene varierer, men prinsippet er en kombinasjon av sterkt strålende lys og fortettet mørke, slik de materialiserer seg i ild og røyk, lyn og sky. Dette er det sanselige aspekt av Guds herlighet, det han åpenbarer av sitt vesen. Ilden er hans element; slik som da han viste seg for Moses i den brennende busk, eller

---

<sup>173</sup> Den samme forkjærlighet for lys og glans kan ses i utstrakt bruk av materialer som viser fargespill og lysreflekser. Stoffe som silkebrokade og fløyel, som responderte på lyset med å vise et foranderlig spill av farger, lys og skygge, ble høyt verdsatt. Flerfargete stensorter med vakre mønstre ble brukt i kirkeinteriører. Mosaikkteknikken, med bruk av gulltesserae, og plasseringen av de små glassbitene i vinkler som maksimerte lysrefleksene, ble utviklet til raffinert perfeksjon i den bysantinske kultur. Utviklingen av kirkearkitekturen med kupler, nisjer og apsider, bidro også til å skape et indre lysfylt rom som korresponderer med forestillingen om det inkarnerte guddommelige lys. Se Kiilerich og Torp (1998) s.284ff og 296f.

<sup>174</sup> Det har vært mye debatt om årstallet for mosaikken i Hosios David. Mathews, Thomas; *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton University Press New Jersey 1993 (se s.116 og note 6 s.207), mener det er enighet om at den er fra midt i det femte århundre, mens James (1996) s.92 sier den kan dateres til et eller annet sted mellom det fjerde og sjette århundre.

som ild i gnistrende lyn. Det er Guds viljesside, det agerende, hans makt og ubegrensede frihet til å handle som menneskene da erfarer.<sup>175</sup>

Guds hellige ansikt kunne menneskene derimot ikke se og så leve videre, som det står i Bibelen.<sup>176</sup> I et ansikt kommer det indre vesen, selvet eller jeget, direkte til uttrykk. Virkninger av Guds vilje kunne erfares, men selvet som styrte viljen, var usynlig og uerkjennbart.<sup>177</sup>

På hebraisk har man ordet *kabod* som uttrykk for Guds tilstedeværelse. Det dekker både materielle aspekter som sky og ild, og kvaliteter som ære og makt ved Guds åpenbaringsformer og vesen. Som nevnt tidligere, er mandorlaen et ikonografisk element som benyttes i transfigurasjonsmotivet og andre motiver der det guddommelige ved Kristus åpenbarer seg. Det kan derfor være grunn til å anta at mandorlaen er et uttrykk for *kabod*. For å kunne undersøke fargens betydning i mandorlaen, må derfor *kabod*-begrepet forklares nærmere.

## Kabod

Både en viss materiell vekt og kvaliteter som makt, velde og ære ligger altså i dette hebraiske ordets betydning. Det selv eller jeg som utstråler makten dekkes også av dette begrepet. Guds *kabod* er både hans ”materielle redskap” (ild, lyn, skyer og lignende) i kommunikasjonen med menneskene, og det han kommuniserer; hans handlinger og ytringer. Men også det han ikke viser, nemlig hans hellighet og utilnærmelige vesen, er innbefattet i ordet *kabod*.<sup>178</sup>

I kristendommens tidlige fase da tekstene skulle oversettes og ikonografien utvikles, representerte gudsåpenbaringer slik de skildres i GT, både et språklig og et billedlig problem. Den hellenistiske kultur hadde ikke lignende gudsforestillinger som de man møter i GT’s historier. De hellenistiske guder var fra den høye, lyse verden, de var menneskets hjelpere, ikke refsende og straffende. Verken på gresk eller latin fantes et ord som kunne dekke alle aspekter av *kabod*. Det greske *doxa* og latinske *gloria* ble valgt som oversettelse av *kabod*,

---

<sup>175</sup> Balthasar, Hans Urs von; *The Glory of the Lord. A Theological Aesthetics*, T&T Clark Edinburgh 1989 bind VI: “Theology: The Old Covenant” s.31ff.

<sup>176</sup> I 2.Mosebok 33:18-23. Herren sier der til Moses: ”Du kan ikke se mitt åsyn; for intet menneske kan se meg og leve.” Moses må stå i en kløft og bli dekket av Guds hånd idet Gud går forbi, kun hans rygg kan Moses få se. Gregor av Nyssa tolker dette som at å følge Gud, er å se hans rygg. Gregor av Nyssa (1991) s.118ff.

<sup>177</sup> Balthasar (1989) VI s.51ff.

<sup>178</sup> Ibid. VI s.32ff.

selv om de inneholder andre meningsnyanser, og derfor også ble brukt ved oversettelse av andre ord enn dette.<sup>179</sup>

De to dimensjoner ved *kabod* ble på et tidspunkt differensiert i to nye ord; *shekina* og *yeqara*. *Shekina* refererer til Guds majestetiske nærvær, hans ”bolig” eller ”dvele-sted” (engelsk dwell), beslektet med det materielle aspekt som i GT ble uttrykt i sky og røyk. *Yeqara*, som refererer til strålende firmament og sanselig lysglans, korresponderer med maktaspektet. Ordets rot, *yqr*, betyr edel, ærefull, verdifull.<sup>180</sup> Gjennom sitt aspekt av *shekina* (materiell manifestasjon), var *kabod* forbundet med jødernes tempel, Tabernaklet, det sted der Gud kunne manifestere seg i den jordiske verden. Den årlige Tabernakelfesten handlet om profetien om Messias’ komme og hans kropp som det nye Tabernakel, det nye Guds ”dvelested” på jorden.<sup>181</sup> Ifølge kirkefedrene viste Kristus i transfigurasjonen at denne profetien var fullbyrdet. Feiringen av Transfigurasjonen ble slik sett den nye Tabernakelfest. Kristus var det nye Tabernakel og det nye *kabod*.

Samtidig var det i den teologiske dogmatikk et økende fokus på Kristus som lys. Kirkemøtet i Nikea i 325 hadde definert Kristus som lys av lys. *Kabod*, oversatt med *gloria* og *doxa* (på norsk; herlighet), ble etter hvert forstått kun som lys, men på et immaterielt plan, ifølge Andreopoulos.<sup>182</sup> Dette ser han i sammenheng med steder i NT der det beskrives at Gud åpenbarer seg som rent lys; i Transfigurasjonen, Paulus’ visjon, Stefans visjon, og i lyset hyrdene så da Jesus ble født.<sup>183</sup> Eventuelt kan man også ta med englene ved gravens kledning og ansikter<sup>184</sup>, og Kristi skikkelse da han viste seg ved jomfruens innsovning (i apokryfe evangelier). I NT er en gudsåpenbaring et uhyre sjeldent fenomen, erfart av noen få utvalgte. Foruten de anonyme hyrder, som så Guds herlighet ute på markene, er de andre beretningene knyttet til navngitte elever av Kristus. Lysvisjonen er altså en individuell erfaring. Dette peker på kristendommens esoteriske (indre) side, mener Andreopoulos. Det kan tyde på at det i kristendommens tidlige fase ble lagt mindre vekt på å stadfeste trosdogmer, og mest vekt på den personlige, indre erfaring av det guddommelige lys, noe som utviklet seg videre i klostrenes praksis.<sup>185</sup> Selv om det materielle, romlige aspektet ved *kabod* forsvinner språklig

---

<sup>179</sup> Andreopoulos (2005) s.86ff. For eksempel opplyses det her at *doxa* opprinnelig betydde så ulike ting som mening, bedømmelse, syn, straff, ære. Det ble brukt om 24 ulike hebraiske termer. Se også Loerke, William C: “Observations on the Representation of *Doxa* in the Mosaics of S. Maria Maggiore, Rome, and St. Catherine’s, Sinai” *Gesta* XX/1 1981 s.15-22, her s.15.

<sup>180</sup> Andreopoulos (2005) s.87.

<sup>181</sup> Ibid. s.88 og Kessler, Herbert; “Through the Temple Veil: The Holy Image in Judaism and Christianity” *Kairos* 32-33 1990-91 s.53-77, særlig s.67ff.

<sup>182</sup> Andreopoulos (2005) s.89.

<sup>183</sup> Paulus’ visjon beskrives i Ap.22:6-11, Stefans i Ap.7:55-56, hyrdenes i Luk.2:9-14.

<sup>184</sup> Matt.28:2-3 og Mark.16:5 nevner bare én skikkelse (engel), mens Luk.24:4 og Joh.20:12 nevner to.

<sup>185</sup> Andreopoulos (2005) s.89.

sett, foreslår Andreopoulos at forstått som lys, blir det en annen type rom, ubegrenset av tid og sted, et lys som kan vise seg i menneskets indre sjelerom, som en følge av den mystiske forening med Gud.

Samtidig er kristologien klar på at Kristus er det nye sted der Gud viser seg, for Kristus er den inkarnerte Gud.<sup>186</sup> Kristus er slik sett Guds *kabod*, både i sitt materielle og åndelige aspekt. Hvis mandorlaen er et uttrykk for *kabod*, må dens utvikling ha blitt påvirket av hvordan konseptet ”guddommelig herlighet” ble forstått i teologien gjennom de første århundrer. Dette syn står Andreopoulos for. Dette og videre aspekter på mandorlaens opprinnelse og betydning vil bli redegjort for og diskutert i kapittel 5.

Eksempler på ulike fargebruk i forbindelse med teofanimotiver i de nevnte monumenter Santa Maria Maggiore og Hosios David vil nå bli behandlet. Jeg vil argumentere for at den ulike fargebruken kan vise hvordan de to aspekter av *kabod* slik de uttrykkes i hhv. *shekina* og *yeqara*, er forsøkt uttrykt.

### ***Kabod som ild og sky***

Guds element i GT var ild, lyn, sky og røyk. Ildelementet var også i de fleste andre religiøse tradisjoner synonymt med gudsvesen. Ild og lys ble dyrket som den guddommelige energi som skaper og opprettholder alt liv. I menneskets blod strømmet denne kraften, og blodet var rødt. Gudsildens kraft var rød. I antikke greske solritualer ble rødfargen foruten hvitt brukt som solfarge.<sup>187</sup> Kirkefedrene benevner både Guds og englenes natur som ildnatur, de besitter den livgivende kraft som både er varme og lys. Pseudo-Dionysios sier for eksempel om de røde serafer at de brenner med guddommelig kjærlighet.<sup>188</sup> De antikke fargeteorier, som ordner alle farger i forhold til deres innhold av lyse og mørke ”komponenter”, regner rød for å være en lys farge, det vil si en farge som er nært beslektet med lyset. Samtidig ble det i kapittelet om de antikke fargeteorier vist hvordan rødfargen både hos Platon og Aristoteles ble oppfattet som en fortetning, en materialisering av lys.

---

<sup>186</sup> Balthasar (1989) bind VII ”The New Covenant”, mener den sentrale gudsåpenbaring som alle teofanier og beskrivelser av *kabod* peker mot, er Kristi oppstandelses lys og hans paradisiske fremtoning: ”...the *kabod* of the eternal love that is present and radiant in the Christ event...”, s.113. Alle teofanier forholder seg til dette senter og er derfor som stadier på en utvikling, s.243ff. Men han mener også at *kabod* i NT’s betydning er Kirken, s.113ff.

<sup>187</sup> Gage (1993) s.26. Se også om bruk og betydning av rødfargen; Meier, Christel und Rudolf Suntrup; ”Zum Lexicon der Farbenbedeutung im Mittelalter” *Frümittelalterliche Studien* 21 1987 s.421ff.

<sup>188</sup> Reuterswärd, Patrik; ”What Color is Divine Light?” T. B. Hess and J. Ashberry; *Light, from Aten to Laser* (Art News Annual XXXV) 1969 s.109ff.



## Santa Maria Maggiore

I Santa Maria Maggiore i Roma kan man se eksempler på at den guddommelige ildkraft også i kristen kunst ble uttrykt i den røde farge. Paneler på skipets langvegger viser flere beretninger fra GT (hovedsakelig Mosebøkene) der Gud meddeler seg. Skyer i sinnober og orange omgir Gudsvesenet i halvfigur. I noen av bildene er det Guds hånd som rekkes ned fra den røde skyen.<sup>189</sup> I et bilde med sol og måne er solen fremstilt sterkt rød, noe som viser at den guddommelige ild også ble relatert til solen.<sup>190</sup>

Triumfbuen skildrer scener fra Det nye Testamentet som inkluderer engler. De er fremstilt med rød hud. En slik markering av den guddommelige ildnatur ses enda tydeligere i en scene på skipets venstre vegg (fig.7). Scenen er fra 1. Mosebok kap.18, og åpner med ”Og Herren åpenbarte seg for ham (Abraham) i Mamres terebinte-lund, mens han satt i døren til sitt telt midt på heteste dagen.” Herren viser seg i menneskeskikkelse, for når Abraham ser opp, ser han tre menn.<sup>191</sup> Disse svever på røde skyer, og de er fremstilt med rød hud, både på ansikt, hender og føtter, også deres hår er rødt. Den midterste befinner seg i en oval aureole. Den har en lys, nesten hvit, ytre rand og noe skrå skravering innover fra randen for å vise at den er gjennomsiktig. Det må kunne antas at den er ment å være fargeløs. Bakgrunnen og de andre to skikkelsene ses dermed delvis gjennom den. Alle tre skikkelser har lyse glorier, i samme farge som aureolens ytre rand. I nedre billedfelt ser man Abraham snakke til Sara som baker en kake til hver av de tre besøkende, som til høyre i bildet sitter til bords og blir servert. De har fremdeles sin røde farge og glorier, som nå er mørke nærmest hodene med en hvit takket rand ytterst. Aureolen er ikke med her.

Rødfargen både på skyene og skikkelsenes hud kan her forstås som uttrykk for den guddommelige ild i sin fysiske manifestasjon.<sup>192</sup> Rødfargen som et første stadium av lysets materialisering, korresponderer også med *kabod* som sky når man forstår skyen som en fortetning av luft i prosess mot vann. Dette henger sammen med elementlæren.

---

<sup>189</sup> Grabar (1968) mener en slik bruk av Guds hånd kommer fra jødisk kunst, s.40. Loerke (1981) s.16f, mener man kan skille mellom de scener der Guds hånd er med og de der Kristus fremstilles i halvfigur i skyene. Den første type brukes når det er en historisk eller mirakelscene, den andre i kristologiske typologiscener, dvs. scener som peker mot og korresponderer med hendelser i Det nye Testamentet.

<sup>190</sup> Wilpert, Joseph und Walter N. Schumacher; *Die Römische Mosaiken der Kirchlichen Bauten vom IV-XIII Jahrhundert*, Herder Freiburg, Basel, Wien 1976. Her er alle mosaikkene gjengitt i farger.

<sup>191</sup> Det har vært gjort ulike tolkninger av de tre, som hhv. engler, Treenigheten, eller den preinkarnerte Logos og to engler. Siden det i bibelteksten står at den ene er Herren, og den ene skikkelsen befinner seg i en slags mandorla, er det vel sannsynlig at billedskaperne har ment at denne figuren er Logos. Å fremstille Treenigheten som tre engler sittende ved et bord, basert på denne bibelfortellingen, ble ganske vanlig i bysantinsk og senere russisk kirkekunst. Andrej Rjublovs Treenighetsikon fra 1411 (i Tretjakowgalleriet i Moskva) er spesielt berømt.

<sup>192</sup> Underveis i mitt arbeid med dette, leste jeg Reuterswårds artikkel som også trekker frem det samme motivet i forbindelse med hans undersøkelse om fargen på guddommelig lys. Han nevner manuskriptilluminasjoner som fremstiller engelen ved Kristi grav med rødt ansikt. I et manuskript fra 1430 har han funnet et eksempel på at Kristi ansikt i en transfigurasjonsfremstilling er malt rødt.

Mandorlaen uttrykker noe annet siden den er fargeløs og gjennomsiktig. Den ser ut til å være et forsøk på å vise *kabods* lysaspekt i betydning *yeqara*. Dette er den ene av to scener i Santa Maria Maggiore der en mandorla er med i bildet. Den er blant de tidligste eksempler vi kjenner til der mandorlaen ser ut til å bli brukt i betydning aureole, det vil si lysglans.<sup>193</sup> Den andre scenen (fig.6) vil bli gjennomgått når begge eksempler blir benyttet i senere drøftelser om mandorlaens opprinnelse og betydning.

### ***Kabod som lys i visjoner***

Flere visjoner og teofanier fra GT og NT korresponderer med hverandre og skaper en forbindelse mellom de to testamenter.<sup>194</sup> Det gamle Testamentet inneholder flere beskrivelser av visjoner og drømmesyn der Gud meddeler seg. Profeten Esekiel (1: 4-28) forteller om en visjon der den tronende Kristus viser seg i sin stråleglans. De vanlige elementer som ild og tordensky er også med, men det er lysglansen som vektlegges i beskrivelsen. Skinnet og refleksene i metaller, edelsteners farger og lyset i transparente krystaller brukes som sammenligning for å betone den glitrende og lysende kvaliteten ved visjonens farger: ”Og ovenover hvelvingen som var over deres hode, var det noe som så ut til å være av safirsten, og som lignet en trone, og ovenpå det som lignet en trone, var det en skikkelse som et menneske å se til. Og jeg så noe som lignet blankt metall, å se til som ild, med en ring av lys der hans lender syntes å være, og nedover så jeg noe som så ut som ild, og den var omgitt av en strålende glans; likesom buen i skyen på en regndag, således var synet av glansen rundt omkring...” (vers 26-28). Regnbuen omgir den tronende Kristus også i Johannes’ åpenbaring. I kap. 4 vers 3 sies det: ”Og han som satt der, var å se til liksom jaspis og sardersten, og det var en regnbue rundt omkring tronen, å se til liksom en smaragd.”

Her beskrives altså et motsatt fenomen av det som uttrykkes i Guds *kabod* som ild og sky, der lyset materialiseres. De gjennomskinnelige edelstener, lysreflekser i metaller og sarte, flyktige fargefenomener i regnbuer, gir uttrykk for substansers respondering på og mottakelighet for et gjennomtrengende lys. Disse visjoner korresponderer med eskatologiske forventninger om menneskenes liv i Det nye Jerusalem, som ifølge Johannes’ åpenbaring også skal bygges av edelstener, og der det guddommelige lys skal lyse så ingen lampe vil være nødvendig (Joh. Åp. 22:5).

---

<sup>193</sup> Brendel, Otto; “Origin and meaning of the mandorla” *Gazette des beaux-arts* 25 1944 s.5-24, her s.13. Loerke (1981) mener aureolen her er en abstrahering av en lysfylt sky, som et forsøk på å frigjøre seg fra den hellenistiske naturalisme, siden både sky og lys måtte være med i overensstemmelse med *kabod*- og *doxabegrepe*, s.16. Mathews (1993) mener et enda tidligere eksempel på aureole finnes i Sant Domitilla-katakomben, Roma, fra ca. 366-84, se s.117f, ill. s.122. Disse synspunkter vil bli nærmere diskutert i kap.5.

<sup>194</sup> Balthasar (1989) VI s.17ff.

Både fremstillinger av Kristi himmelfart og de såkalte majestasbilder er inspirert av de nevnte visjoner, men kunsthistorikere har hatt en tendens til kun å se makt- og herskeraspektet i disse motivers ikonografiske utforming.<sup>195</sup> Kristus sitter ofte på en trone av en bue (regnbue), omgitt av en oval mandorla. Tidligere forskning har derfor ment at mandorlaen først og fremst var inspirert av den ovale omrammingen av keiserportretter, *imago clipeata*, og at ”majestasmotivet” er en fremstilling av Kristus som verdenshersker.<sup>196</sup> Dette vil bli berørt i senere diskusjon. I min kontekst er det imidlertid det forhold mellom ånd og materie som kommer til uttrykk i fargebeskrivelsene i disse visjonene, og hvordan de uttrykkes i bilder, som er det interessante, og som jeg vil hevde er et mer vesentlig teologisk aspekt enn herskeraspektet.

## Hosios David i Thessaloniki

Apsismosaikken i denne lille kirken har en fremstilling av den tronende Kristus (fig.8). Dette er en av de tidligste såkalte majestasbilder vi kjenner til. Her fremstilles Kristus i en sirkelrund gjennomskinnelig aureole, sittende, eller nærmest svevende, på en farget bue. Han har en arm hevet i en hilsende geberde. Hans fremtoning er mild, ungdommelig og feminin, noe som kan sies å henseile på Kristus som det fremtidige menneske, den nye Adam, som forener både det maskuline og det feminine i seg.<sup>197</sup>

Ifølge James består buen av fargene grønn, rød, hvit og blåfiolett (s. 92), men dette må bero på en feil i teksten, noe som også kan bekreftes ved å se på bildet i hennes egen bok. Da jeg var i Hosios David i mai 2006, noterte jeg meg nøyde de forskjellige fargenyanser. Så vidt jeg kunne se består buen av fargene rød, rosa, gul og grønn, slik det også ser ut på fotografier av denne mosaikken. Det er altså ikke en naturalistisk regnbue slik den beskrives av Newton, og heller ikke slik Aristoteles definerte en regnbues farger, med rød, grønn og fiolett. Ifølge Gage var det vanlig å fremstille regnbuer kun med rødt og grønt gjennom hele middelalderen,

---

<sup>195</sup> Dette er fordi man har forstått det kristne billedspråket som argumentasjon, at de kristne ville vise Kristus som den nye hersker. Grabar (1968) s.40ff. Senere forskning har undersøkt disse motivene i en nærmere sammenheng med teologiske aspekter og utvidet forståelsen av det kristne billedspråket, slik som Mathews (1993). Se for eksempel kap.1 i hans bok. Mathews minner om at kirkemøtet i Nikea i 325 ikke definerte Kristus som hersker, men som guddommelig lys.

<sup>196</sup> Grabar (1968) s.73ff, Brendel (1944) s.8. Elderkin, G. W.; ”Shield and Mandorla” *American Journal of Archaeology* 42:2 1938 s.227-236, viser til lignende ikonografisk påvirkning som Grabar.

<sup>197</sup> Mathews (1993) s.118ff. Det er flere mulige visjonsberetninger som kan ligge til grunn for denne mosaikken, Mathews mener det er Ezeiels visjon (Es.1:4-28). Se Küllerich og Torp (1998) s.39ff. Snyder, J.; ”The meaning of the ‘Maestas Domini’ in Hosios David” *Byzantion* 37 1967 s.143-52, mener også Joh. Åpenbaring kap.4 har påvirket fremstillingen, og at skikkelsen til høyre er Johannes på Patmos som skriver ned sin visjon. Når det gjelder visjonsmotiver som dette, mener Grabar (1968) at det er Sol Invictus og keiserlige apoteosebilder (keiserens sjels oppstigning til himmelen etter døden) som er inspirasjonen. Den lysende aureolen mener han er en kristen tilføyelse, som har sine røtter i Persia, s.117f.

både når de skulle være naturalistiske, og når de inngikk i motiver med den tronende Kristus.<sup>198</sup>

Ifølge James tolket teologene de visjonære regnbuer som en annen slags enn den naturalistiske. I Johannes' åpenbaring beskrives den som lik smaragd, men samtidig mangefarget. Hun mener det er det levende lyse fargespill i regnbuen og i edelstener som er det vesentlige. Regnbuen brukes som sammenligning pga. dens forhold til luft, lys og fuktighet, og fordi den er det fargefenomen som er det mest gjennomskinnelige og strålende som øyet kan se, sier hun. Buene i de eskatologiske bilder er derfor ofte ensfargete eller ikke-naturalistiske regnbuer.<sup>199</sup>

I Hosios David er det tydelig lagt vekt på å vise det gjennomskinnelige i aureolen. Fargene virker immaterielle, Kristus svever uten tyngde foran aureolen. Mathews mener derfor at å tolke denne mosaikken som et herskerportrett, er et blindspor. Han argumenterer for at den viser et forsøk på å fremstille Kristi guddommelige natur, slik det visjonære blikk kan oppfatte den, og slik Kristus vil fremstå for menneskene i Det nye Jerusalem.<sup>200</sup> Som støtte for hans tolkning, vil jeg komme med en tilleggsobservasjon. Innerst i aureolen bak Kristus er fargen svært lys, en rosabeige nyanse, og ut fra dette felt stråler rosa og lyse grågrønne fargefelt. Bildet minner om et øye, der aureolen er iris og pupillen er fylt av lys som Kristus nærmest svever ut fra. Muligens kan dette peke mot oppfatningen av den guddommelige ild i øyet. Kristus er da manifestasjonen av ildlyset. Samtidig er han Guds øye som ser og som blir sett i visjonen som her er fremstilt. (Se underkapittel "Syn, blikk og bilde.") Spesielt skikkelsen til venstre i motivet, som av de fleste tolkes som profeten Esekiel, viser til visjonsnivået i denne Kristus-fremstillingen. Hendene holdes løftet opp til hodet, håndflatene er åpne mot det han ser, på lignende måte som disiplene i Transfigurasjonen i Katarinaklosteret. Blikket, som uttrykker en blanding av forundring og forskrekkelse, understøtter dette.

Med forbehold om at fargene kan være modifisert på grunn av manglende rensing, virker det sannsynlig å kunne hevde at det er rød, rosa og grønn som er aureolens og buens hovedfarger. Denne klangen er også brukt i transfigurasjonsmotivet i Daphni. Leksikonet *Souda* fra 900-tallet beskriver rød og grønn som en slags balansefarger mellom sort og hvitt. Kristus, forstått som den som forener det himmelske og det jordiske, den som balanserer og

---

<sup>198</sup> Gage (1978) s.107f. Se også Meier/Suntrup (1987) s.438.

<sup>199</sup> James (1996) s.92ff.

<sup>200</sup> Mathews (1993) s.115ff.

harmoniserer motsetninger, kan muligens forklare hvorfor denne klangen er benyttet. Dette behandles nærmere i forbindelse med Transfigurasjonen i Daphni.

## **Oppsummering**

To typer av teofanier som skildres i tidlig kristen kunst, er undersøkt med hensyn til spørsmålet om fargebrukens relasjon til motivet. Den ene type baserer seg på historier fra GT, og viser Guds viljestyrte handling i bestemte øyeblikk og situasjoner der han kommuniserer med mennesker. Guds *kabod* har da et aspekt av materialisering som uttrykkes i rødfargete skyer og rød hud på guddommelige vesener, slik vi ser i motivene i S. Maria Maggiore. Dette korresponderer med farge teorier i antikken, som vurderer rød som en slags fortetning av lys, som når man ser på solens stråler gjennom dis, ifølge Aristoteles, eller når lysets stråler blander seg med øyets vann, som i Platons utlegning om syn og farger.

Den andre type teofani er basert på visjoner som åpenbarer noe evig og tidløst ved Guds vesen, som er immaterielt. Samtidig representerer Kristus i disse visjonene den nye Adam, menneskets eskatologiske skikkelse når den etter oppstandelsen og frelsen er blitt et transparent medium som kan reflektere Guds lys. I den tronende Kristi aureole i Hosios David er fargene behandlet slik at de minner om farger i regnbuen. I regnbuen fremtrer farger i sitt mest gjennomlyste og minst materielle aspekt, for regnbuefargene ble forstått som lysets og øyets strålers refleksjon i ørsmå vanndråper, ifølge Aristoteles. Farger som reflektert lys på en gjennomskinnelig materie, passer i en eskatologisk teofani, også fordi en slik teofani er en visjon, og en visjon kan sies å være åndelig lys som reflekteres i menneskets sjelelige blikk. Farger og lys i visjoner har også en immateriell karakter.<sup>201</sup>

Lignende fargebruk kan også ses i det skimrende lysgjennomtrengte fargespill som brukes på de små skyene som alltid er med i eskatologiske scener, det vil si scener som henviser til Kristi gjenkomst og Det nye Jerusalem. Slike skyer ble tidlig vanlig, som i apsismosaikken i S. Pudenziana (fig.9 og 10) i Roma fra ca. 390.<sup>202</sup> I transfigurasjonsfremstillingen i S. Apollinare in Classe, Ravenna (fig.15 og 16), fra ca. 533-547, er slike skyer med på å vektlegge den eskatologiske dimensjon ved Transfigurasjonen.

Spørsmålet om hvordan blåfargen i mandorlaen kan forstås i forhold til dette, vil bli diskutert i det neste kapitlet.

---

<sup>201</sup> Benz (1969) s.338 og Benz (1972) s.269, 273ff.

<sup>202</sup> Illustrasjoner i Wilpert/Schumacher (1976). Loerke (1981) definerer også skyene på triumfbuens øverste motiver i S. Maria Maggiore som slike, men jeg synes de er såpass kraftige i fargen med mye rødt at jeg heller ville si de representerer Guds nærvær. Da mye av mosaikkens tesserae i øverste del er tapt, er det vanskelig å si.

## 5. TRANSFIGURASJON, LYS OG FARGE

I dette kapitlet skal Kristi transfigurasjon, som en ny type teofani, behandles. I Transfigurasjonen viser det guddommelige seg på en historisk ny måte. Gudsvesenet er inkarnert og helt forbundet med det materielle jordiske stoff. Den guddommelige natur og den menneskelige natur er forent i personen Jesus Kristus, som åpenbarer sitt høyere vesen i sin menneskeskikkelse for disiplene.<sup>203</sup> Disiplene skuer det guddommelige lys med sine sjelelige blikk, men dette lys er i en fysisk menneskekropp. De to typer teofanier som ble behandlet i forrige kapittel, kan sies å forenes i Transfigurasjonen. Hvilke virkemidler med hensyn til lys, mørke og farger billedskaperne benyttet for å skildre denne hendelsen, er hovedinnholdet for den videre undersøkelse.

### ***Transfigurasjonsmotivet i Katarinaklosteret***

Ifølge evangelieberetningene utstråler Kristi kropp et intenst lys på Tabor (fig.1 og 4). Et slikt overnaturlig lys har billedskaperne bestrebet seg på å uttrykke i mosaikken i Katarinaklosteret. Lyset i skikkelsen er iøyenfallende. Ved hjelp av sarte blå og grå fargenyanser i skygger i kledningen, fremkommer en lysende kvalitet i det hvite, som sammen med gullet i drakten, i glorien og på sandalene, fremhever det guddommelige ved Kristus. Hans ansiktsuttrykk, med store øyne og intenst blikk, understøtter den spesielle tilstand han befinner seg i. Skikkelsen er nærmest todimensjonalt fremstilt, og den svever i det gullkosmos som danner bakgrunnen for figurene. Som Weitzmann påpeker, er Elias og Moses fremstilt noe mer tredimensjonalt og har sjelfulle ansiktsuttrykk, mens disiplenes kroppar viser både i positurer og ved den sterke modelleringen, særlig av lårene, at de befinner seg helt nede på det jordiske plan.<sup>204</sup> Samtidig markerer de løftede hendene og ansiktsuttrykkene til Jakob og Johannes at de opplever en visjon (fig.1 og 3). Peter, som er ved å våkne av søvnen, støtter hodet i hendene og ser opp, ennå ikke helt klar over hva som foregår.

Den lagdelte blå mandorlaen med sitt mørke senter, og de transparente strålene som skaper blå skygger der de treffer disiplene, er de viktigste elementer å analysere i sammenheng med fargeteori, teologi og evangelieberetningene. Fargebruken i de allerede undersøkte motiver danner klangbunn for undersøkelsen.

Hvis man forestiller seg scenen uten mandorlaen og strålene, ville motivet allikevel på en meget god måte ha vist Transfigurasjonen og vært lett å identifisere som den. Hvordan Kristi skikkelse er fremstilt, tilstedeværelsen av Moses, Elias og de tre disiplene, deres

---

<sup>203</sup> Dette er det ortodokse syn, som betoner Kristi to naturer i den ene person.

<sup>204</sup> Forsyth and Weitzmann (1973) s.12f.

geberder og uttrykk, viser dette. Hvorfor er mandorlaen og strålene med, hvorfor er blåfargen benyttet i mandorlaen, og hvorfor er den lagdelt og mørk innerst?

## Diskusjon

Den forskning som har vært gjort på apsismosaikken i Katarinaklosteret, har hovedsakelig tatt utgangspunkt i ikonografiske elementer og eventuelt undersøkt dem i sammenheng med teologiske aspekter. Mandorlaen i transfigurasjonsmotivet er blitt tolket i forhold til ikonografiske forløpere eller teologisk motivasjon eller begge deler. Blåfargen har i liten grad blitt viet oppmerksomhet, kun Gage tar utgangspunkt i den og tolker mandorlaens betydning ut fra dens farge og valører.<sup>205</sup> Det er som nevnt innledningsvis ingen som har vurdert mandorlaen i transfigurasjonsmotivet i Katarinaklosteret med et blikk på både ikonografiske, teologiske og fargemessige forhold under ett. Videre hører også strålene med i dette motivet, og i Katarinaklosterets mosaikk skaper de som nevnt fargeforandringer der de ankommer.

Jeg har vist at rødt er blitt brukt som den guddommelige farge i bilder når det åndelige manifesterer seg i en viss materialitet, og at dette stemmer overens med den bysantinske kulturs forhold til ånd, materiens nivåer (elementer), og teorier om lys, syn og farger. Jeg har også argumentert for at motiver med eskatologiske visjoner vektlegger atmosfærisk transparens i fargenes uttrykk for å fremheve det immaterielle i motivets innhold. I dette kapitlet vil det bli argumentert for at bruken av blått i transfigurasjonsmotivet, kan begrunnes i transfigurasjonens teologi og antikkens forståelse av blåfargen.

Mandorlaen er hovedelementet i undersøkelsen, og jeg vil starte med å redegjøre for tre forskeres synspunkter på dens opprinnelse som ikonografisk element, og dens betydning sett i forhold til *kabod* og *doxa*.<sup>206</sup> Der nest diskuteres deres tolkninger av mandorlaen i Transfigurasjonen i Katarinaklosteret. Aspekter på fargen trekkes da inn i diskusjonen, sammen med andre aktuelle forskeres analyser.<sup>207</sup> For å underbygge mine egne synspunkter, blir det vurdert om man kan se Treenigheten representert i motivets utforming. Videre

---

<sup>205</sup> Reuterswärd (1969) mener blå ble foretrukket i transfigurasjonsmotivets mandorla fordi blått er himmelens farge. Blått uttrykte "det spirituelle stoff" som Kristus steg ned fra. Han relaterer dette også til lymystikken, men uten å nevne mandorlaens valører.

<sup>206</sup> De tre er Brendel, Loerke og Andreopoulos, som er valgt fordi deres analyser innbefatter mandorlaen i Transfigurasjonen i Katarinaklosteret. Brendel er en av de tidligste jeg har funnet som analyserer mandorlaen. Hans perspektiver er fremdeles aktuelle, og hans artikkel oppgis som referanse i nyere litteratur til emnet. Loerkes undersøkelse bringer forståelsen av mandorlaen litt videre, og Andreopoulos står for den nyeste forskning på transfigurasjonsmotivet. Han bringer inn nye aspekter på mandorlaen i sin bok fra 2005.

<sup>207</sup> Gage er den viktigste med sin vektlegging av fargens forbindelse med teologiske aspekter. Elsners vinkling av motivets relasjon til munkenes religiøse praksis er viktig for min problemstilling, og Miziolek trekker inn motivets forhold til lys- og solsymbolikk, noe som tas med videre når spørsmålet om østlig påvirkning tas opp.

utdypes mandorlaens lysaspekt, og spørsmålet om en mulig påvirkning fra østlig religiøs mystikk trekkes inn i sammenheng med dette, også fordi det berører mandorlaens blåfarge fra en annen side.

## Mandorla som kabod og doxa

I forbindelse med redegjøringen av kabodbegrepet, ble det referert til analyser som konkluderer med *kabods* to aspekter; det ene som et slags romlig prinsipp med en viss tyngde eller materialitet, senere utledet til *shekina*, det andre som uttrykk for et åndelig nivå og kvaliteter, etter hvert fokusert på som lysglans, *yeqara*. *Kabod* er Guds åpenbaring både i innhold og form; det som åpenbares og hvordan det skjer. Det ble også forklart at *kabod* i GT var relatert til Guds herskermakt, og at naturfenomener som ild, sky og lyn ble brukt i GTs beskrivelser av Guds nærvær.

Det ble nevnt at kabodbegrepet representerte både et språklig og et ikonografisk problem i kristendommens tidlige fase, fordi den hellenistiske kultur ikke hadde forestilinger om en fryktinngytende allmektig gud. Det fantes derfor heller ikke noe i denne kulturens billedspråk som tilsvarte innholdet av begrepet *kabod*. Både Brendel og Loerke tar utgangspunkt i dette.<sup>208</sup> Siden beretningene i GT som beskriver teofanier, som regel relaterer dem til fremkomsten av en sky med sterke lysglimt som lyn, mener de en lysende sky var et nærliggende element å ty til i bilder som skulle illustrere slike hendelser. Derfor mener både Brendel og Loerke at det i tidlig kristen kunst ble brukt lysfylte skyer i åpenbaringssener for å vise *kabod*.<sup>209</sup>

Brendel mener det ser ut til at mandorlaen kom i bruk via illustrasjoner av beretninger fra Det gamle Testamentet, fordi de to billedfelt i S. Maria Maggiore (fig.6 og 7) som viser en mandorla, er svært tidlige eksempler. Siden disse motivene er relatert til GT-åpenbaringer, er mandorlaen her først og fremst forsøk på å vise kabod i form av en sky, hevder han. Han mener alle lysfenomener i teofanier skildret i kristen kunst uttrykker denne samme grunnidé i forskjellige former, om det er lysende skyer, nimbus eller mandorla. Mandorlaen omkring den ene av skikkelsene som besøker Abraham, antar han derfor er en lysende sky som hører med til en guddommelig åpenbaring, men at den også kan ha oppstått av lys som stråler ut fra skikkelsen, altså aureole.<sup>210</sup>

---

<sup>208</sup> Brendel (1944) analyserer fremveksten av mandorla som ikonografisk element i stor grad i sammenheng med Kristi himmelfart-motivet. Av plasshensyn må det utelates her.

<sup>209</sup> Loerke (1981) s.16. Brendel (1994) s.17. Her nevner Brendel også en illustrasjon, ant. fra andre århundre, i Callistuskatakomben, som viser en rund, rød mandorla omkring et portrett av Gud i halvfigur. Han mener vi her ser en kombinasjon av guddommelig ildnatur (rød) og sky som i GT-åpenbaringer (mandorla).

<sup>210</sup> Brendel (1944) s.13.



Brendel påpeker at den tidligste bruk av mandorla også innbefattet illudering av en beskyttende sky i visse tilfeller, men mener slik bruk av den har sin forløper i antikk ikonografi og religion, med forestillingen om en beskyttende gud som kunne skape mirakelskyer som gjorde mennesker usynlige og usårlige.<sup>211</sup> Den andre scenen i S. Maria Maggiore der mandorla forekommer, viser Moses, Josua og Kaleb som rømmer fra en rasende folkemengde som kaster steiner etter dem (fig.6). De tre er omgitt av en beskyttende mandorla som gjør at steinene ikke treffer. Guds hånd i røde stråler ser ut til å holde i mandorlaen ovenfra. Her er det altså ikke slik at mandorlaen er en aureole av lys som stråler ut fra en person, men et beskyttende rom som tre personer befinner seg i. Allikevel kan det være et forsøk på å vise Guds herlighet, antar Bendel, i og med at bibelstedet sier at Guds herlighet viste seg i denne hendelsen (4.Mos.14:10).

Brendel konkluderer med at mandorlaen brukes på tre måter i tidlig kristen kunst; som aureole, det vil si utstråling av guddommelig lys fra en person, som sky med ulike aspekter i Kristi Himmelfart-scener, og som beskyttende sky sendt av Gud i visse situasjoner. Han mener en viss ambivalens viser seg i de tidligste kristne motiver som inkluderer en mandorla, i og med at billedskaperne må ha ønsket å innlemme flere aspekter i dette ikonografiske elementet; Guds herlighet i form av en sky, lysaspektet i gudsåpenbaringene, og det beskyttende aspektet som ifølge gresk mytologi var forbundet med gudsåpenbaringer.<sup>212</sup> Brendel påpeker at etter denne første fasen av sin utvikling, ble mandorlaen et tegn på himmelsk opphøyethet, først og fremst relatert til Kristus, noe som fortsatte videre gjennom middelalderen.<sup>213</sup>

Loerke mener det er tre stadier av utviklingen av kabodbegrepet i GT som har sitt motsvar i NT. Det ene er relatert til historiske øyeblikkshendelser, som for eksempel da Gud ga budene til Moses (GT; 2.Mos.19:16-25), og Transfigurasjonen (NT). Det andre er visjoner som Esekiels (i GT) og Stefans (i NT; Ap.7:55-56). Disse visjoner innehar samtidig et tredje nivå, det eskatologiske. Det eskatologiske aspekt ved *doxa* opptar Paulus, som hadde sin lysvisjon og hørte Gud tale til seg på vei til Damaskus (Ap.9:3-9 og 22:6-11).<sup>214</sup> Scenene i S. Maria Maggiore med røde skyer med enten Guds hånd (relatert til hendelser i GT) eller Kristus i halvfigur (scener som er prefigurasjoner på hendelser i NT) uttrykker det første stadium av *kabod*. Begrepet *doxa*, som var brukt som oversettelse av *kabod*, var abstrakt og

---

<sup>211</sup> Ibid. s.18.

<sup>212</sup> Ibid. s.19f.

<sup>213</sup> Ibid. s.23.

<sup>214</sup> Loerke (1981) s.15.

vanskelig å gi et billeduttrykk, derfor lånte de tidlig kristne billedskaperne fra GTs beskrivelser, og fremstilte en slags kombinasjon av *kabod* og *doxa* som en lysfylt sky.

Det neste nivå, som inkluderte det visjonære lysaspektet i *doxa* sammen med *kabods* materialitet, mener han er forsøkt fremstilt i de to mandorlaer i S. Maria Maggiore, som abstraherte lysfylte skyer. En nimbus slik den ble brukt i keiserikonografi var ikke dekkende for det teologiske begrepet, og naturalistiske skyer kunne ikke gi godt nok uttrykk for et overjordisk guddommelig lys. Et tidlig forsøk på å fremstille det eskatologiske nivå av *kabod*, ser Loerke i slike perlemorsfargete skyer som i S. Pudenziana (fig.9 og 10). Han argumenterer for at da kunsten frigjorde seg fra den hellenistiske naturalismen og utviklet en mer abstrakt stil, begynte man å bruke mandorlaen fremfor naturalistiske skyer når Gud meddelte seg i sitt maktaspekt, særlig i scener med et eskatologisk innhold, som i Kristi gjenkomstscener.<sup>215</sup>

Først i Transfigurasjonen i Katarinaklosteret mener han *kabods* alle tre nivåer; som historisk øyeblikkshendelse, lysvisjon og eskatologisk aspekt, er til stede i et motiv. Disse kommer til uttrykk i mandorlaen og strålene.<sup>216</sup> Dette tar jeg opp igjen i neste underkapittel.

I sin bok om transfigurasjonens ikonografi bringer Andreopoulos analysen av mandorlaen et skritt videre. Han mener ikke, som de to foregående, at mandorlaen generelt forener *kabods* to aspekter. Utviklingen av teologien med et sterkere fokus på Gud som lys, gjør det mer komplisert. I sin analyse skiller han mellom rund og oval mandorla i transfigurasjonsmotivet.<sup>217</sup> Den runde type korresponderer bra med *shekina*, sier han, men ikke som lysfylt sky. Den viser et forsøk på å uttrykke *kabods* to aspekter eksplisitt relatert til den jødiske tabernakelfest. Kristus som Guds nye tabernakel impliserer både Guds fysiske historiske manifestasjon i den inkarnerte Kristus, og en åpenbaring av den hellige guddommelighet. Det romlige har her betydningen ”et åndelig rom”, Kristus er tabernakelet som alle som bekjenner seg til ham, kan tre inn i.<sup>218</sup>

Andreopoulos peker på at forståelsen av ”Guds herlighet” som lys i kristen tradisjon, er annerledes enn den jødiske. GTs beskrivelser av guddommelige åpenbaringer viser stort sett noe voldsomt og fryktinngytende, mens det ikke er tilfelle i de få teofanier som skildres i NT.<sup>219</sup> Den kristne lysteologi utviklet seg i forbindelse med den utbredte asketiske praksis i kristendommens første århundrer. I denne teologi er gudsslyset en positiv indre erfaring i en

---

<sup>215</sup> Ibid. s.16.

<sup>216</sup> Samme sted.

<sup>217</sup> Mandorlaen som brukes i tidlige himmelfartscener kan relateres til sky, mener han, slik Brendel (1944) s.7ff, spes. fra s.10, gjør i sin analyse. Mandorlaen ses først i motiver relatert til himmelfarten, videre utvikling av den skjer i transfigurasjonsmotivet, Andreopoulos (2005) s.84 og 94.

<sup>218</sup> Ibid. s.87f.

<sup>219</sup> Ibid. s.89. Denne vesentlige forskjell mellom jødedom og kristendom tar verken Brendel eller Loerke hensyn til i sine analyser. De ser kun på forskjellen mellom den GT-kristne og de hellenistiske gudsfeststillinger.

mystisk forening med Gud, noe som kommer etter lang tids strev. Det lys som da erfares er en evigvarende egenskap ved Gud, uforanderlig, hevet over tid og rom. Denne forståelse av Guds herlighet rommer mye mer enn *kabod* i jødisk tradisjon, mener Andreopoulos. Det ble derfor nødvendig å utvikle en mandorla som kunne uttrykke disse forestillingene, og som ikke kunne minne om en sky. Han mener den lagdelte ovale mandorla med sitt mørke senter, var svaret på dette behovet.<sup>220</sup> Den ovale mandorlaen er aldri skyen, men Kristi *kabod* som guddommelig lys, sier han. Mandorlaens farge og valører passer også med lysmystikken og forestillingen om Gud som uskapt lys. Dette behandles i neste underkapittel.

Det virker som om det meste av tidligere forskning på mandorlaen har sett etter dens relasjon til kabodbegrepet, foruten ikonografisk påvirkning fra hellenistisk og romersk kunst.<sup>221</sup> Foreløpig er det vist at Andreopoulos bringer inn nye aspekter på mandorlaen siden han relaterer dens bruk i stor grad til teologien som utviklet seg i forbindelse med transfigurasjonen, men også andre forskere mener mandorlaen først og fremst er et ikonografisk element relatert til en forståelse av det guddommelige immaterielle lys. Disse synspunkter blir behandlet i eget underkapittel "Mandorla som guddommelig lys".

## **Mandorlaen i Transfigurasjonen**

Det er tydelig at den oppfatningen den enkelte forsker har av mandorlaens relasjon til *kabod*, påvirker deres forståelse av Transfigurasjonens ikonografi. De som tolker mandorlaen som en abstrakt form for *kabods* materielle aspekt, det vil si sky, eventuelt i kombinasjon med det mer lysfokuserte i *doxa*, forstår også mandorlaen i transfigurasjonsmotivet som en ikonografisk løsning på skyen som Guds stemme talte ut fra i transfigurasjonsberetningen.<sup>222</sup> Brendel er blant disse. Mandorlaen i Sinai representerer ikke guddommelig lys som stråler ut fra Kristus, sier han, for siden den er blå, som er luftens farge, er den en himmelsk sky. Lysstrålene mener han er uttrykk for det lys som Kristus er transfigurert til, altså *kabods* lysaspekt, mens det materielle aspekt er representert i mandorlaen som sky.<sup>223</sup> De to aspekter ved Guds herlighet er altså nå blitt atskilt i hhv. mandorla og stråler, mens den tidligste bruk av mandorla, ifølge Brendels mening, uttrykte Guds herlighet skildret som lysfylt sky.

---

<sup>220</sup> Ibid. s.90. Den ovale formen ble i økende grad benyttet etter ikonoklasmen og i forbindelse med utviklingen av hesykasmen med dens fokus på det guddommelige lys, s.90ff, kap.11 og s.228ff. Andreopoulos påpeker at den ovale mandorla først og fremst ble brukt i klostermiljøer og mener at den uttrykker den guddommelige lyskvaliteten.

<sup>221</sup> Herunder også Grabar (1968) kap.II og Elderkin (1938).

<sup>222</sup> Matt. 17:5, "...da kom det en lysende sky og overskygget dem..", Mark.9:7; "Og en sky kom og overskygget dem...", Luk.9:34; "...kom en sky og overskygget dem..."

<sup>223</sup> Brendel (1944) s.20f.

Siden mandorlaen er blå, utelukker Brendel at den kan være guddommelig lys, og at den derfor må være sky som materialisert gudsnærvær. Hvis antikkens fargeteorier tas i betraktning, burde etter mitt skjønn i så fall heller rødfargen vært benyttet, slik det er beskrevet i forrige kapittel om motivene i S. Maria Maggiore. Mandorlaens inndeling i felt med ulike valører samt dens eggform (fig.4), og Transfigurasjonens særstilling i forhold til andre teofanier, berører Brendel ikke, noe som gjør hans konklusjon for dårlig fundert når det gjelder dette punkt i hans analyse.

Loerke ser apsisdekorasjonen i Sinai som uttrykk for det han kaller *kabod-doxa*, forstått som Guds tilstedeværelse og makt i det transfigurerende lys.<sup>224</sup> Han mener Transfigurasjonen i Katarinaklosteret kombinerer Guds *dynamis*; de kraftige viljesytringer som er implisert i GT-åpenbaringer, med den evige uforanderlige guddomsglans. Begge disse aspekter skulle representeres i scener med gudsnærvær, ifølge kabodbegrepet. Loerke mener begge er med i transfigurasjonsberetningen, for Transfigurasjonen er både en historisk øyeblikkshendelse som viser Guds vilje, og en åpenbaring av den guddommelige lysglans. Dette kommer til uttrykk i både mandorlaen og strålene.<sup>225</sup> Guds *dynamis* vises i aureolen gjennom de blå felt som blir lysere utover, og som får den til å se ut som en ekspanderende sirkel, sier han. Han mener den er strukket i høyden for å gi plass til Kristi stående figur.<sup>226</sup> Strålene mener han har sitt utspring i mandorlaens midtpunkt bak Kristus, og at de viser makten i det guddommelige transfigurerende lys i de fargeforandringer som oppstår på disiplenes klær der lyset treffer dem. Samtidig viser denne fargeforandringen det eskatologiske aspektet, at menneskene som tar imot gudset skal transfigureres. Dette viser at fokuset er på Transfigurasjonen som lysvisjon.<sup>227</sup>

Loerkes konklusjon når det gjelder strålene og motivets visjonsaspekt, virker overbevisende. Mandorlaen som uttrykk for dynamisk gudsvilje som ekspanderer ut fra senteret, er mer tvilsomt. Fargen vurderes ikke som et element i bildet som faktisk har en virkning i forhold til å skape bevegelse og dybde i en billedflate. Det virker derfor som det for Loerkes del kunne ha vært benyttet en hvilken som helst farge på mandorlaen. Sett i forhold

---

<sup>224</sup> Loerke (1981) s.20.

<sup>225</sup> Ibid. s.16, 20f.

<sup>226</sup> Ibid. s.20f. Det må være relevant å spørre om det er sannsynlig at billedskaperne hadde laget en eggform hvis de egentlig mente en sirkelflate var den rette form. Jeg regner med at en klar intensjon ligger til grunn for eggformen, men det ligger utenfor rammen av denne avhandlingen å utføre en grundig undersøkelse av dette. Se note 232 for noen mulige aspekter på eggformen.

<sup>227</sup> Ibid s.21. Noen mener strålene kommer ut fra Kristi skikkelse, men jeg deler Loerkes syn på dette. Siden konturen rundt Kristi skikkelse er ubrutt, synes jeg det ser ut som strålene kommer fra et punkt bak ham. Elsner (1995) s.116 sier at strålene kommer ut fra Kristus, bortsett fra den over hans hode, som han mener stråler ned på Kristus fra korsmedaljongen over ham. Han nevner ikke skaden i dette området, som gjør det umulig å trekke en så bastant konklusjon.

til fargeteoriene og den utbredte forestilling om forbindelsen mellom ild og det guddommelige, mener jeg at rød ville vært mer passende for det dynamiske guddommelige element som Loerke mener uttrykkes i mandorlaen. Valørforandringene skaper riktignok en viss bevegelse, slik han hevder, men det motvirkes av det mørke senter og blåfargen som skaper dybde og rom for Kristi skikkelse, og som gjør at han kommer i fokus. Mandorlaens eggform, som Loerke ikke tar hensyn til, motvirker også en dynamisk bevegelse utover, siden det er en form som snarere holdes i en stabil ”spenning” mellom det elliptiske og det sirkulære.

Det er kun Gage som tar utgangspunkt i blåfargen når han tolker mandorlaen i denne mosaikken.<sup>228</sup> Også han mener at den uttrykker skyen, og Guds stemme. Han inkluderer imidlertid det guddommelige lysaspektet i sin argumentasjon, og kombinerer dette med skyen som Guds *kabod*. Med utgangspunkt i de fargeteorier som gjaldt i bysantinsk tid, argumenterer han med at når blåfargen i disse teorier ble relatert til mørket, kan den også brukes til å uttrykke Gud som uskapt lys som ifølge lysmystikken erfares som mørke. Ifølge Pseudo-Dionysios overgår Gud alt et menneske kan forestille seg, og kan derfor ikke forstås. Forståelse er en opplevelse av at noe lysner i ens eget intellekt, men Gud befinner seg utenfor menneskets intellekts begrensning, og erfares derfor som økende mørke jo nærmere man kommer Gud i sin søken. For Gage forklarer dette hvorfor mandorlaens valører blir stadig mørkere mot dens senter.

At mandorlaen viser det uskapte gudsllys virker riktig, sett i forhold til dens farge og valører. Lysere blå oppstår, ifølge Theofrast, på grunn av dunster, altså materialitet, som lyset reflekteres i. Å se inn i det mørke Kosmos gjennom luftens materialitet, gir blått, men i Kosmos selv, der Gud er, hersker det totale mørke. Denne oppfatning deler Andreopoulos, men han hevder at mandorlaen er Kristi egen guddommelige lysglans, relatert til det nivå av åndelig opplysning som dekkes av begrepet *yeqara*.<sup>229</sup> Gage, derimot, mener valørene tyder på at mandorlaen er den sky som overskygget disiplene og som Guds stemme talte ut fra, siden Gud befinner seg i et uforståelig mørke.<sup>230</sup> Eggformen nevner han ikke.

Gage relaterer altså mandorlaen både til Gud som uskapt lys og til skyen i evangelieberetningene. Skyen forstår han som et symbol på mørke. Som fortetning og

---

<sup>228</sup> Gage (1978) s.110ff.

<sup>229</sup> Andreopoulos (2005) s.88.

<sup>230</sup> Gage (1978) s.111. Han trekker inn Mesarites' ekfrasis av transfigurasjonsmotivet i Apostelkirken i Konstantinopel (ødelagt ved Bysants fall) i sin begrunnelse, Mesarites, Nikolaos; *Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople* The American Philosophical Society 47:6 1957. Noe av beskrivelsen her kan tyde på at denne komposisjonen var temmelig lik den i Sinai, mens det også er klare forskjeller. Se for eksempel Maguire (1974) s.123f og Andreopoulos (2005) s.139f.

materialisering produserer riktig nok en sky et slags mørke, men blåfargen ble ikke forstått på den måten. Blå var ifølge de antikke fargeteoriene den farge som sto mørket nærmest, men den var snarere et optisk fenomen, fremfor substansiell fortetning. Dessuten sier ingen av evangelistene at skyen var mørk. Matteus sier det motsatte, nemlig at den var lysende.

Selv om mandorlaen representerer det uskapte gudsllys og Faderen, er det også andre forhold som tyder på at den ikke er en fremstilling av skyen. For hvis så var tilfelle, er det som Andreopoulos sier, merkelig at den ikke favner de andre som er til stede, slik man får inntrykk av i evangelietekstene at den gjør.<sup>231</sup> Andreopoulos mener mandorlaens eggform også taler imot at den skulle kunne være en sky.<sup>232</sup> Dessuten er det en kronologi i beretningene som ikke stemmer overens med Gages videre argumentasjon. Han hevder at disiplenes forskrekkelse i bildet refererer til det øyeblikk da skyen overskygget dem og Guds stemme talte ut fra den. Imidlertid ser disiplene rett mot Kristus uten å vise forskrekkelse, de uttrykker snarere en årvåkenhet blandet med ærefrykt. Peter, som fremdeles er liggende, ser opp nærmest som om han ikke har oppfattet hva som foregår. Som Elsner påpeker, ser det ut til at disiplene nettopp har våknet og at motivet derfor baserer seg på teksten i Lukasevangeliet (9:32).<sup>233</sup> Skyen og Guds stemme har på dette tidspunkt ikke gitt seg til kjenne (det skjer i vers 34-35). Det virker derfor mer sannsynlig at Andreopoulos har rett i at mandorlaen må forstås som noe som relaterer seg til Kristus, som en del av hans vesen som åpenbares idet han forklares. Jeg mener dette også vises i motivets komposisjon, der både mandorlaen og strålene er klart relatert til Kristus selv. Mandorlaen, strålene og Kristi hvite

---

<sup>231</sup> Andreopoulos (2005) s.96f. I Lukasevangeliets tekst er det klart at skyen først og fremst overskygget disiplene. Moses og Elias er da ikke der lenger, og Peter snakker til Kristus. "Som han sa dette, kom en sky og overskygget dem; og de ble forferdet da de kom inn i skyen." Luk.9:34.

<sup>232</sup> Han har ingen forklaring på eggformen, bortsett fra at den kan symbolisere mandorlaen som et kosmisk egg, som Kristus som den nye Adam kommer ut av. Ibid. s.136f. - Begrepet "det kosmiske egg" finnes i flere alkymistiske skrifter. Det baserer seg på forestillingen om en felles opprinnelse for all materie. Man mente at substansene var resultater av utviklingsprosesser, og derfor i stand til å gjennomgå transformasjon. Eggformen som "beholder" for den felles opprinnelse eller essens, både materielt og sjelelig sett, var "urformen", som i middelalderen ble benevnt med mange navn; livets frø, de vises sten, det guddommelige vann, filosofers sten eller egg, o.a. En syrisk religiøs tekst, basert på Zarathustra-religionen, inneholder en profeti om en fremtidig frelser som skal fødes av en jomfru, og hvis fødsel skal varsles ved fremkomsten av en lysende stjerne. Denne frelseren blir der kalt "livets frø". Lindsay (1970) s.186, 196. Sett i sammenheng med disse alkymistiske forestillinger, er en eggformet mandorla i transfigurasjonsmotivet en ideell form. Siden man vet sikkert at alkymien på mange måter var en påvirkningsfaktor i bysantinsk kultur, kan det ikke utelukkes at det er en sammenheng her. En eggformet mandorla er enestående i det materialet som er bevart, og heller ingen skriftlige kilder antyder at dette var en form som ble benyttet i andre versjoner av motivet. Det kan ev. bety at de kristne etter hvert ønsket å fjerne seg fra fortidige esoteriske tradisjoner. Forestillingen om kosmos som et egg finnes også i mange mytologier. Mandorla som kosmisk egg korresponderer ifølge Andreopoulos dessuten med Maximos' teologi om transfigurasjonens kosmiske dimensjon. Maximos the Confessor; *On the Cosmic Mystery of Jesus Christ*, St. Vladimir's Seminary Press New York 2003. Eggformen er en romlig form, og kan kanskje sammen med blåfargen som uskapt lys, sies å kombinere *kabods* to aspekter, *shekina* og *yeqara*?

<sup>233</sup> Elsner (1995) s.101 og 114. Se også Forsyth and Weitzmann (1973) s.12.

kledning er som tre ”skikt” eller strålefenomener som oppstår og virker i en samtidighet, ut fra et felles senter.

Selv om Elsner mener motivet i apsis skildrer det øyeblikk disiplene våkner og har visjonen, altså før skyen viser seg, tolker han mandorlaen som skyen som senker seg ned over dem noe senere i beretningen.<sup>234</sup> Han nevner ikke blåfargen, valørene eller eggformen. Imidlertid kan det være at han mener Treenigheten er representert i mandorlaens blå felt. Han henviser til Weitzmann som refererer til en tekst fra 500-tallet som beskriver et gullkors’ blå sirkler som symbol på Treenigheten.<sup>235</sup> Et slikt gullkors med tre blå felt i en medaljong befinner seg over Kristi hode i mosaikken i Katarinaklosteret, og Elsner sier, som Weitzmann, at de tre fargefelt står for Treenigheten.

Det hersker ikke enighet om antall felt i mandorlaen er tre eller fire. På fotografier ser det ut som det er fire, men med diffuse overganger noen steder mellom det innerste felt og det neste.<sup>236</sup> Ifølge Miziolek<sup>237</sup> mente Ernest Hawkins, som restaurerte mosaikken på slutten av 1950-tallet, at mandorlaen har fire felt. Miziolek mener selv at det er tre, og at disse representerer Treenigheten. I Albengabaptisteriet fra slutten av 400-tallet finnes et motiv (sterkt restaurert) som viser Kristi monogram innskrevet i en sirkelflate delt inn i tre felt med blå nyanser (fig.12). Dette var antagelig et forsøk på å fremstille Treenighetsdogmet i en tid da ulike ikonografiske løsninger ble utprøvd.<sup>238</sup>

Etter mitt syn kan man se Treenighetens representasjon i transfigurasjonsmotivet når man trekker inn flere elementer i ikonografien og ikke begrenser vurderingen til mandorlaen alene. Jeg vil nå begrunne dette, og føre argumentasjonen frem til en klarere konklusjon av mandorlaen som guddommelig lys, men ikke som sky.

## **Treenighetens representasjon**

Motivet i Katarinaklosterets mosaikk viser tre typer av utstråling. Mandorlaen stråler gradvis lysere felt ut fra dens mørke senter, noe jeg mener representerer Faderen, lysstrålene som rager ut over mandorlaens avgrensning, ser jeg som representasjon av Den hellige Ånd, og lyset i Kristuskikkelsen samt glorien om hodet, viser Sønnen; Kristi guddommelige natur.

---

<sup>234</sup> Elsner (1995) s.116. Han sier ”the bright cloud”, selv om Lukas ikke nevner at skyen var lysende. Det er det bare Matteus som gjør. Dette ifølge min Bibel, så her må jeg ta forbehold om ulike oversettelser og utgaver.

<sup>235</sup> Ibid s.122 og note 105 s.338. Forsyth and Weitzmann (1973) s.14. Weitzmann, Kurt; “The Mosaic in St.Catherine’s Monastery on Mount Sinai” *Proceedings of The American Philosophical Society*, 110:6 1966 s.392-405, se s.401f.

<sup>236</sup> Se fotografier i Forsyth and Weitzmann (1973) ill. CIII og CIV.

<sup>237</sup> Miziolek, Jerzy; ”Transfiguratio Domini in the apse at Mount Sinai and the symbolism of light” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 1990, s.42-60. Se s.41 og 59, også note 108.

<sup>238</sup> Wilpert und Schumacher (1976) s.323 og ill.86, Grabar (1968) s.112ff om andre forsøk på å uttrykke dette.

Selv om fedrene ikke omtaler Treenigheten i særlig grad i forbindelse med Transfigurasjonen, gir den teologiske forståelse av Treenighetens enhetsessens i de tre hypotaser eller værensformer, Faderen, Sønnen og Ånden, det sannsynlig å argumentere for dens representasjon i motivets ikonografi. Da Kristus ved forklarelsen viste seg for de tre disiplene i sin sanne skikkelse, må han ha vist seg i sitt forhold til den enhet han var en del av. Hans sanne vesen var jo nettopp at han var både guddommelig og menneskelig, og at Treenighetens essens var i ham.<sup>239</sup>

Videre er det sannsynlig at dette var viktig å vise i motivets utforming, for et sant bilde av visjonen må ha vært det vesentligste i en klosterkirke der munkenes selvutvikling hadde som mål å oppnå samme visjon som disiplene hadde på Tabor. Fremstillingen måtte derfor være sannferdig. Å se denne visjonen, var en forberedelse til den egne fremtidige *theosis*, den egne transfigurasjon.<sup>240</sup> Taborlysets transfigurerende virkning vises i motivet ved at disiplenes klær forandrer farge der strålene treffer dem. Strålens lys skaper nettopp blå ”skygger”, noe som henspiller på det uskapte guddommelige lys, som guddommeliggjør dem som kan ta imot det. Den sterke betydning som ble tillagt virkningene av sansenes erfaringer, som tidligere er blitt påpekt, understreker også kravet til apsismosaikkens fremstilling.

Treenighetens delaktighet ved Kristi forklarelse kan ses vektlagt i motivets ikonografi. Faderprinsippet, som uskapt lys slik det er begrunnet i Gages argumentasjon om mandorlaens blå valører, danner basis i mandorlaen. Åndens stråler kommer fra mandorlaens dype rom bak Kristus, altså fra den felles essens. Dette lyset inspirerer og forårsaker forandringer hos dem det treffer. Når disiplenes klær blir blå der strålene treffer dem, underbygges antagelsen om at strålene er Den hellige Ånd som formidler det transfigurerende gudsløset. Kristus skyves frem mot betrakteren av strålene som blir bredere utover. Han lyser med sitt eget, hvite lys. Det er tre nivåer av stråling, ikke ovenfra og ned, ikke i kronologisk rekkefølge, men samtidig, innenfra og ut, romlig, i retning også mot betrakteren. Dette forsterkes ved apsidsens sfæriske arkitektur.<sup>241</sup> Når strålene kommer ut fra et punkt bak Kristus, og blir bredere utover, får utstrålingene en retning ut fra billedflaten henimot betrakteren. De tre disiplene kommer også

---

<sup>239</sup> Se om Treenigheten under ”Transfigurasjonen som teofani” i kapittel 2 Det guddommelige lys.

<sup>240</sup> I Pseudo-Dionysius (1994) s.24 beskrives denne fremtidige tilstand, når de som blir frelst også blir transfigurert. Se også Lossky, Vladimir; *The Vision of God*, The Faith Press Bedfordshire 1963, s.103.

<sup>241</sup> Loerke (1981) s.20 gjør også oppmerksom på det tidløse aspekt som betones når et motiv plasseres i apsis. Hendelsen som skildres løftes ut av sitt narrative aspekt og innbyr til en konsentrert og kontemplativ betraktning. Dessuten impliseres en kosmisk dimensjon gjennom apsidsens sfæriske form.



dermed inn i betrakterens sfære, nærmest som om de kunne ha kommet fra kirkerommet, og vært tre av klosterets egne munkar.<sup>242</sup>

I boken *Stigen for guddommelig oppstigning* av munken Klimakus, er det en symbolsk beskrivelse av triaden tro, håp og kjærlighet som stråle, lys og sirkelflate: "To me they appear, one as a ray, one as light, and one as a disk, and all as a single radiance and a single splendor".<sup>243</sup> Dette stemmer godt overens med de tre utstrålinger i transfigurasjonsmotivet. Siden denne symbolbruk også tidligere var blitt benyttet av kirkefedrene for å karakterisere Treenigheten, kan det tenkes at den kan ha inspirert til den ikonografiske utformingen av motivet i Katarinaklosteret. Mandorlaens eggform reiser imidlertid nye spørsmål, som ikke kan utdypes nærmere (se note 232).

Evangeliens transfigurasjonsberetninger henviser ikke direkte til Den hellige Ånd, slik det gjøres i beretningen om Dåpen, der den kom ned i form av en due. Beretningene impliserer allikevel tre aspekter av guddommelig åpenbaring; først Kristi lysende skikkelse, dernest skyen (som hos Matteus beskrives som lysende), og så Guds stemme. Det er derfor nærliggende å tenke at skyen i beretningen heller representerer Ånden fremfor Faderen, siden stemmen kommer fra Faderen som henviser til Kristus som sin sønn.<sup>244</sup>

Guds stemme sier omtrent det samme ved Dåpen som ved Transfigurasjonen, og disse to hendelser er ifølge Andreopoulos de eneste der alle tre hypotaser av Treenigheten er til stede i en teofani. I Dåpens ikonografi er Guds hånd, stråler og duen med. Andreopoulos savner elementer i fremstillingen av Transfigurasjonen som kan vise de tre hypotaser på tilsvarende måte. Jeg mener det allikevel er en vesentlig forskjell i de to hendelser. Ved Dåpen taler det guddommelige utenfra ("fra himmelen"), det guddommelige senker seg ned med Den hellige Ånd.<sup>245</sup> Ved Kristi forklarelse åpenbares det guddommelige innenfra, Kristi guddommelige natur stråler ut fra hans menneskeskikkelse. Guds stemme snakker ut fra skyen som er omkring dem, ikke ovenfra.<sup>246</sup>

---

<sup>242</sup> Dette understøttes av at Tabor bare er antydnet med et smalt grønt felt i nederste billedrand, noe også Elsner (1995) s.112f gjør oppmerksom på. Han redegjør interessant for hvordan betrakteren blir delaktig i motivet her.

<sup>243</sup> Climacus (1982) s.286, også note 146. Elsner (1995) refererer også til dette sitatet s.116.

<sup>244</sup> Fedrene understreker betydningen av Guds stemme nettopp av denne grunn, McGuckin (1986) s.75ff. Andreopoulos (2005) savner derfor ikonografiske elementer i motivet som uttrykk for disse, s.96ff. Treenigheten gis ellers liten oppmerksomhet ifølge McGuckin, han nevner Andreas fra Kreta som mener den representeres av skyen, og en setning av Johannes av Damaskus som kan tolkes dit hen at skyen er Ånden og stemmen Faderen, s.114. Andreopoulos hevder at mange fedre tolket skyen som Ånden, men han spesifiserer ikke dette, s.47.

<sup>245</sup> Matt.3:16-17, Mark.1:10-11, Luk.3:22. Også i Jesu fødselsescener, som likeledes viser en "nedstigning" (før i tiden kalte man en fødsel for nedkomst), er Guds hånd ofte med, sammen med stråler og stjerne.

<sup>246</sup> Andreopoulos (2005) mener stemmen representerer det personlige aspekt ved Faderen, og at det derfor ikke er tilstrekkelig at Faderen er representert i mandorlaen som Guds herlighet direkte relatert til Kristus, s.92. Det er flere grunner til at Andreopoulos savner skyen og Guds stemme i motivets utforming, men den diskusjonen kan jeg av plasshensyn ikke ta med her.

Jeg antar at når skyen og stemmen som uttrykk for Ånden og Faderen ikke er med i Transfigurasjonen i Katarinaklosteret, er grunnen først og fremst fordi skyen og stemmen kommer senere i beretningen enn det øyeblikk fremstillingen viser. Det ser ut til at det essensielle ved denne fremstillingen har vært å vise den visjonen disiplene hadde, på en måte som kunne virke som inspirasjon for munkene i deres eget meditative arbeide. Hvis skyen og Guds stemme representerer to høyere nivåer av visjonserfaring, som skaper redsel i den som ikke har nådd et høyt nok nivå, hadde man måttet vise en slik angst i disiplenes ansikter hvis skyen og stemmen skulle vært med i motivet.<sup>247</sup> I så fall ville det vel ha virket mer hemmende enn befordrende for munkenes selvutvikling.

Denne diskusjonen mener jeg underbygger min antagelse om Treenighetens tilstedeværelse i transfigurasjonsmotivets utforming, uttrykt både i ikonografien og fargen, i mandorla, stråler og Kristusskikkelse. Dette fører videre til en konklusjon av mandorlaen som uttrykk for guddommelig lys fremfor Guds herlighet som sky. Lysaspektet blir ytterligere begrunnet nedenfor.

## **Mandorlaen som guddommelig lys**

Selv om både Brendel, Loerke og Gage bringer frem viktige aspekter i sine analyser av mandorlaen og Transfigurasjonen i Katarinaklosterets apsismosaikk, ser det for meg ut til at de i for stor grad fokuserer på den type *theofani* og *kabod* som historiene i GT eksponerer. Derfor forbinder de skyen og Guds stemme i transfigurasjonsberetningen med mandorlaen og eventuelt strålene i motivet. Dessuten blir analysene tydelig mangelfulle når det ikke tas nok hensyn til fargen og de fargeteorier som gjaldt den gang dekorasjonen ble laget.

Andreopoulos peker på det vesentlige aspekt at kristendommen representerte en helt ny impuls, der det inkarnerte guddommelige lys sto i fokus, og der en indre erfaring av gudsløset ble etterstrebet. Derfor konkluderer han med at mandorlaen viser Kristi egen natur, hans guddommelige lysvesen.

Kristendommens nye impuls viser seg også i hvordan andre kunstneriske elementer utviklet seg i den tidlige kristne tid. I kapittelet om alkymi ble både bruken av gull og glasstessera nevnt. L'Orange viser også hvordan kunsten beveger seg fra antikkens skulptur, der den tredimensjonale form fyller ut et "rom", til en bestrebelse på å skape et rom som kan fylles med et "guddommelig" lys.<sup>248</sup> Mosaikker blir laget på veggflatene fremfor på gulvet,

---

<sup>247</sup> Luk.9:34; Som han sa dette, kom en sky og overskygget dem og de ble forferdet da de kom inn i skyen.

<sup>248</sup> L'Orange and Nordhagen (1966) s.3ff. Gage (1993) s.40ff.

glasstesserae og gull blir stort sett benyttet fremfor biter av sten.<sup>249</sup> Arkitekturen utvikles med bruk av nisjer, apsider og hvelv. Etter hvert dekkes store flater med gull slik at et lyskosmos danner bakgrunn for fremstillingene. Mosaikkteknikken utvikles med skråstilling av tesserae som får lyset fra oljelampene og vokslysene til å reflekteres på stadig mer raffinert måte.<sup>250</sup> Betrakteren bades i et varmt, overjordisk lys. Mennesket blir en deltaker i det lysfylte rommet, der fargene glitrer og formidler bildenes kontemplative innhold til menneskesjelen. Denne kunsten uttrykker en teologi der hele mennesket, ikke bare *nous*, skal frelses, guddommeliggjøres, ved kraften fra det transfigurerende guddommelige lys.

Å forstå mandorlaen som guddommelig lys og åndelig rom, blir ytterligere begrunnet når den vurderes i en slik utvidet kunstnerisk kontekst. Blåfargen slik den ble erfart som uttrykk for dybde og kosmisk rom, er den fargen som samsvarer med dette. Som Andreopoulos sier, kan *kabods* lysaspekt i transfigurasjonsmotivets ovale mandorla ses som et argument for Kristi guddommelige natur og dogmet om Kristus som lys, noe som også viser hen til hendelsens tidløse eller eskatologiske aspekt. Hvis det eskatologiske aspekt legges til grunn for videre undersøkelse av mandorlaen som guddommelig lys, vil det være naturlig å forvente en gjennomskinnelig kvalitet i denne, slik de eskatologiske visjoner gjør. I aureolen i Hosios David var det nettopp det gjennomskinnelige som ble vektlagt. I Sinai er det ikke mulig å bedømme hvorvidt mandorlaen er tenkt gjennomskiktig, men strålene er transparente. I Daphnis transfigurasjonsmotiv, som snart behandles nærmere, ser man tydelig at mandorlaen er ment å være gjennomskinnelig (fig.14). Kristus står på toppen av Tabor berg, og nederste del av mandorlaen, som dekker toppen av fjellet, er laget slik at fjellformasjonen tegnes med avbrutte linjer innenfor mandorlaens område. Lysvirkningen fra mandorlaen vises også ved bruk av sølv- og gulltessera i dette området. Her er det tydelig at mandorlaen er lys og ikke sky.

## Kristus som sol

Miziolek har utført en analyse av motivet i Katarinaklosteret, som betoner transfigurasjonens eskatologiske aspekt fra en annen side. Han mener dekorasjonen er påvirket av tidlig solikonografi, og at den vektlegger forestillingen om Kristus som Rettferdighetens sol.<sup>251</sup> Transfigurasjonen i Katarinaklosteret er det eldste bevarte

---

<sup>249</sup> Pastellfarget marmortessera benyttes for å modellere hudpartier. Perlemor brukes på perlesmykker. Sølv tesserae benyttes ofte som høylys.

<sup>250</sup> L'Orange and Nordhagen (1966) s.55ff. James (1996) s.4ff.

<sup>251</sup> Miziolek (1990) s.50. Kristus som Rettferdighetens sol henspiller på Kristus som dommer ved hans gjenkomst på Dommedag. Miziolek har mange henvisninger til artikler jeg gjerne skulle ha lest, men de er på fransk og italiensk, språk jeg dessverre ikke behersker.

forklarelsesmotiv der Kristus står i en mandorla med stråler, her åtte, som blir bredere utover og skildres delvis gjennomsiktige. Strålene ligner de som skinner ut fra et motiv med Fugl Føniks, og et med en personifisert fremstilling av solen, begge fra 400-tallet, som Miziolek nevner.<sup>252</sup> Fugl Føniks symboliserte overvinnelse av døden og nytt liv.<sup>253</sup> Å fremstille solen som en skive med åtte stråler, har røtter helt tilbake til babylonsk og egyptisk oldtidskunst. Den ble også fremstilt som en stjerne med åtte armer som avsluttes med et punkt.<sup>254</sup>

Kristus ble kalt morgenstjerne og skinnende stjerne, spesielt i forbindelse med det eskatologiske aspektet, og gjerne relatert til indre opplysning hos dem som tror på ham.<sup>255</sup> Slike stjerner ses i mange kristne dekorasjoner, for eksempel over Jesusbarnet på triumfbuen i S. Maria Maggiore. Også seks armer var vanlig, som omkring gullkorset i apsis i S. Apollinare in Classe i Ravenna (fig.16).

Miziolek ser en sterk forbindelse mellom motivet i Sinai og tidligere solikonografi, og mener slike sol- og stjernefremstillinger må ha påvirket utviklingen av transfigurasjonsikonografien siden teologien utlegger Kristus som den nye sol.<sup>256</sup> Dette er sterkt relatert til kristendommens eskatologiske aspekt, og han mener at dette er det viktigste ved dekorasjonen i Katarinaklosteret. Lammet med kors på triumfbuen tolker han derfor som lammet i Apokalypsen. (Joh. Åp. 4:10-11, 11:16, 19:4.)

## Mandorla i østlig religiøs kunst

Denne tolkning fører videre til andre forskere som ser lys- og solaspektet i kristendommen som grunnlaget for bruk av mandorla, og som mener at bruk av både mandorla og glorie kan være påvirket fra østlig kultur og religion. Brendel mener det er sannsynlig at både jødedom, hellenistiske og iranske religiøse forestillinger har påvirket utformingen og bruken av disse ikonografiske elementer. I iranske skrifter finnes lignende begreper som aureole for å beskrive guddommelig lys, makt og åpenbaring.<sup>257</sup>

---

<sup>252</sup> Ibid. s.46.

<sup>253</sup> Grabar (1968) s.126, Gage (1993) s.45.

<sup>254</sup> Miziolek (1990) s.46f. Også færre eller flere stråler ble benyttet. Mer om dette i Dölger VI (1976).

<sup>255</sup> Miziolek (1990) s.56f. Muligens kan dette være grunnen til at Maria Gudsmoderen alltid har en stjerne på sitt hodeplagg, plassert ved pannen eller toppen av hodet. Se Gage (1993) s.45.

<sup>256</sup> Miziolek (1990) s.53f opplyser om at det i S. Paolo fuori le Mura i Roma var et Kristushode med stråler som tydelig er påvirket av solikonografi, og at det fremstilte Kristus som åndelig sol. Ill. av dette i Wilpert und Schumacher (1976) s.87 og 88. Kristus i helfigur svevende på små skyer farget av solens røde morgenlys (eskatologiske skyer) i SS. Cosmas og Damian i Roma fra ca.530 (fig.11), mener han også henviser til Kristus som Rettferdighetens sol. Ifølge Bibelen skal Kristus komme igjen i skyene, og da dømme levende og døde.

<sup>257</sup> Brendel (1944) s.16 og note 58 s.20. Det er det persiske ordet *Hvareno*, som betyr ”divine glory”, han sikter til. Også Grabar (1963) mener aureolens opprinnelse er persisk, og at den uttrykker det guddommelige lys i motiver som kombinerer visjoner fra GT og Apokalypsen, s.117f.

Mathews hevder at mandorlaen og glorien kom i bruk på slutten av 300-tallet som et argument for Kristi guddommelige natur i striden med arianerne. Han mener det tidligste sikkert daterte eksemplar med Kristus i en aureole befinner seg i en sjelden omtalt mosaikk i Saint Domitilla i Roma fra ca. 366-384. Her sitter Kristus i en turkisgrønn, rund aureole, og inskripsjonen under mosaikken lyder i engelsk oversettelse: "You are said to be the Son and are found to be the Father."<sup>258</sup> Den samme farge brukes i glorien i en scene med Lasarus' vekkelser i samme katakombe.

Mathews begrunner sitt syn på mandorlaen også med at den forekommer i buddhistisk kunst som ikonografisk element omkring Buddah. Han refererer til Buddah i en aureole på en mynt fra det andre århundre etter Kristus.<sup>259</sup> Han påpeker at Buddah ofte ble fremstilt i en rund, oval eller flammeformet aureole. Dette mener han kan ha påvirket de kristne billedmakere, for det var utstrakt kontakt og handel mellom disse kulturer i de første århundrer etter Kristus.

Dette påpekes også av andre forskere. Ramsden mener mandorlaen opprinnelig kommer fra iransk kultur, og at den derfra spredte seg både øst- og vestover. Iransk religion ble dyrket i Kappadokia, Lilleasia og Egypt fra før Kristi tid, sier han. I kristendommens første århundrer sto Mithrasmysteriene sterkt og var en rival til den nye tro, også fordi det er mange likhetstrekk mellom dem. At de kristne var påvirket av aspekter i Mithraskulten, mener han kan ses også i kunsten fra denne tiden.<sup>260</sup>

Bilaniuk mener at elementer fra buddhistisk tro og religiøs praksis har påvirket kristendommens tidlige fase og utvikling i klostermiljøene. Det er blant annet likhet i praktiske øvelser som tankekontroll, meditasjon med mantra, fokus på pust og hjerterytme, og bestrebelsen på å oppnå indre ro, *hesychia*, som er felles for de to retninger. Han vektlegger også de sterke handelsforbindelser mellom Romerriket og land østover, som India, og nevner Alexandria som et møtested mellom øst og vest, nord og sør, og mener det i Egypt var et utpreget synkretistisk miljø i kristendommens første århundrer.<sup>261</sup>

---

<sup>258</sup> Mathews (1993) s.118. Fargen er intens, men ble den gang selvsagt sett i et svakt, varmt lys. Hvorfor nettopp denne fargen er benyttet som uttrykk for et guddommelig lys, er et interessant spørsmål som her må forbli åpent.

<sup>259</sup> Ibid. s.117, ill. s.122. Bruk av aureole i buddhistisk kunst omtales også av Soper, Alexander C.; "Aspects of Light Symbolism in Gandhāran Sculpture" *Artibus Asiae* 12 1949 s.252-83.

<sup>260</sup> Ramsden, E. H.; "The Halo: A Further Enquiry into Its Origin" *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 78:457 1941 s.123-127+131. Han nevner her kunst i Duros og Palmyra. Ellers er det mange eksempler på at de tre magikere ved Kristi fødsel, er fremstilt i iranske drakter og med luer i typisk mithraisk stil, sier han, som i S.Apollinare Nuovo i Ravenna fra ca. 500. Se også Mensching (1957) når det gjelder forestillinger om guddommelig lysglans og utviklingen av glorie, nimbus og aureole i forhold til iransk Zarathustra-religion og buddhisme, s.427ff.

<sup>261</sup> Bilaniuk, P.; "The Roots of Christian Hesychasm in Indian Religions", *Contacts between Cultures*, vol.I 1992, s.309-317.

Conze mener det særlig er i gnostiske tekster man ser henvisning til jødiske, iranske, og babylonske kilder, sjeldnere til buddhistiske. Han påviser imidlertid sterke likhetstrekk mellom buddhistisk praksis og forestillingsverden og det han finner i kristne tekster, særlig i gnostiske retninger.<sup>262</sup>

Disse henvisningene til østlige forbindelser kan ikke forfølges og diskuteres innenfor rammen av denne avhandlingen. De er tatt med som eksempler på det store antall referanser jeg har kommet over som utdyper dette. De støtter opp om min antagelse om at det guddommelige lysaspektet er vesentlig som bakgrunn for å forstå mandorlaen i transfigurasjonsmotivet, også med hensyn til dens farge og valører, siden fargen ikke kan forstås uten å se den i forhold til lys. Blåfargen, slik den ble forstått i antikkens fargeteorier, korresponderer med det å se inn i det dype, immaterielle kosmiske rom, der den uskapte guddommelige essens erfares som uskapt lys.

## Visjonens blå lys

Lysvisjoner, slik de beskrives av dem som har erfart det, er et ytterligere aspekt på lys og farge som muligens kan være av betydning for mandorlaens blå. Det skal behandles ganske kort.

Som nevnt tidligere understreker kirkefedrene at det ikke er Kristus som blir annerledes enn ellers ved forklarelsen, det er disiplenes erfaringsnivå som endres. Deres sjelelige sanser vekkes, de ser det guddommelige lys med et sjelelig blikk. Som det er blitt forklart tidligere, hersket en utstrakt skepsis overfor visjoner i de teologiske miljøer i sammenheng med behovet for å distansere seg fra platonsk dualisme og hedensk ”åndelig materialisme”. Kristne grupper som for eksempel beskrev at de så Den hellige Ånds ildkraft, eller sitt eget intellekts lys, ble fordømt som kjettere. Det er derfor ikke bevart mange tekster fra tidlig kristen tid som gir detaljerte beskrivelser av visjoner eller lyserfaringer. Det er allikevel mye som tyder på at det også før utviklingen av hesykasmen ble praktisert en form for meditasjon innen klostermiljøene som førte til lysopplevelser, slik Klimakus antyder. Først med Symeon den nye teologen (949-1032) beskrives slike lyserfaringer detaljert.<sup>263</sup>

Evagrius av Pontus (300-tallet), som vektla bønn som åndens (*nous*) naturlige tilstand (hans skrifter ble fordømt på 500-tallet), beskriver hvordan man kan se sin egen sjel som et blått lys, fargen til safirstenen eller himmelen, når man har nådd det høyeste åndelige nivå.<sup>264</sup> Blå safir er også det Kristi trone blir sammenlignet med i Esekiels visjon.

<sup>262</sup> Conze, Edward; “Buddhism and Gnosis”, i *Furter Buddhist Studies. Selected Essays*, Oxford 1975 s.15-32.

<sup>263</sup> Se underkapitlene ”Visjoner” og ”Den asketiske vei” i kap.2 Det guddommelige lys.

<sup>264</sup> Ivanka, Endre von; ”Zur hesychastischen Lichtvision” *Kairos* 2:1971 s.81-95, her s.85f.

Johannes Klimakus beskriver i forbindelse med ”himmelstogens” øverste trinn, at når mennesket har gjort seg mottakelig for Guds kjærlighet, og denne gjennomtrenger sjelen fullt og helt, vil sjelens glans lyse ut fra menneskets ansikt og kropp. Den brennende kjærlighet til og fra Gud skaper et strålende lys.<sup>265</sup>

Symeon har i flere hymner beskrevet sine gudsvisjoner som ild- og lyserfaringer. Han relaterer dem til solen, og beskriver at det guddommelige lys gjennomvarmer sjelen og gjør den brennende.<sup>266</sup> Ivanka refererer en beretning av en av Symeons elever, som i en lysvisjon også ser sin lærer delta i denne. En elev som ser sin lærer i et forklart lys, beskrives også i jødisk tradisjon i en bok av Martin Buber.<sup>267</sup> Ivanka gjør oppmerksom på fargene som beskrives i denne visjonen. Lyset ses som flammer som beveger seg omkring mesteren. Et blått lys flakker mellom sort og rødt. Omkring mesterens hode er lyset hvitt, og dette lyset hviler på det blå, som på en trone. De blå flammene trenger etter hvert inn i det hvite lyset, og blir selv hvitt, slik at til sist er det kun et eneste hvitt lys omkring mesteren. Over hans hode forblir et skjult lys.

Denne beskrivelse ligner på hvordan en lysflamme ser ut, sier Ivanka. Den sorte veke innerst, rød glød på veken, blålig farge innerst i flammen som til sist går over i hvitt lys. Han peker på at en lignende fargeskala brukes i islamsk mystikk.

Gregor av Nyssa forbinder blåfargen med menneskets eskatologiske kropp og livets renhet. Han sier at renhet skal forvandle den fysiske kroppen så den blir luftig, lett og uten tyngde. Den skal veves på nytt, så den blir som spindelvev som kan løfte oss opp i luftens blå element.<sup>268</sup>

Disse henvisningene kan kun antyde mulige forbindelser til den blå mandorlaen. Hvis det var vanlig å se et blått lys i visjoner av gudsløset (noe vi altså ikke vet), og dette var et kjent fenomen i klostermiljøet i Sinai, kan det ha vært en påvirkningsfaktor ved utførelsen av apsismosaikken.

### ***Transfigurasjonsmotivet i Daphni***

Til slutt i denne undersøkelsen skal det kastes et blikk på Transfigurasjonen i Daphni fra ca.1080 (fig.13). Fargene rosa og grønt, som her er benyttet i Kristi kledning, gjør denne mosaikken spesiell. Ifølge en konservator og en arkeolog jeg snakket med ved besøket i Daphni i mai 2006, er det ikke forsket på fargene i denne kirkens mosaikker, og man vet ikke

---

<sup>265</sup> Ibid. s.87, Climacus (1982) s.280 og 286ff.

<sup>266</sup> Benz (1969) s.327ff, Ivanka (1971) s.88ff.

<sup>267</sup> Ibid. s.93f. Buber, Martin; *Die Legende des Baalschem*, Manesse Verlag Zürich 1955 s.103ff.

<sup>268</sup> Gregor av Nyssa (1991) s.103 og 105.

hvorfor grønt og rosa er benyttet i Transfigurasjonen. Gage har en kort begrunnet tolkning i en artikkel, og den blir diskutert nedenfor. James' analyse av regnbuemotiver i bysantinsk kunst, trekkes inn i diskusjonen.

Den bysantinske kultur gjennomgikk flere endringer i århundrene som ligger mellom mosaikken i Katarinaklosterets tilblivelse og tiden da utsmykningen i Daphni ble laget. Fremfor alt satte ikonoklasmen på 7-800-tallet sterke spor og fremtvang en bevisstgjøring og utvikling av teologiens forhold til bilder. Det vil føre for langt å undersøke Daphnis transfigurasjonsmotiv på en måte som involverer de kulturelle faktorer som kan ha påvirket fargebruken i denne kirken. Diskusjonen føres derfor på et begrenset grunnlag, og målet er ikke å komme frem til en entydig konklusjon.

Demus og Dietz mener at kunsten i Daphni ikke var nyskapende, de regner med at dekoren mer eller mindre er en kopi av en tapt utsmykning i Konstantinopel. Daphni var ikke et strengt asketisk kloster, det var rikt og velutstyrt, og det kan antas at den storhet som kunsten utfoldet i hovedstaden, var et forbilde. Mosaikkutsmykningen i denne kirken regnes kunsthistorisk som en avslutning på den midtbysantinske periode. Det rigide dekorasjonsskjema som denne periode praktiserte løses her noe opp, og stilen og fargebruken er friere. Det narrative dominerer over den hierarkiske, liturgiske tilnærming som kjennetegner kirkekunsten i den midtbysantinske periode.<sup>269</sup> Transfigurasjonen er en av festscenene. I Daphni er den plassert i en av de fire trompene, de tre andre viser Bebudelsen, Fødselen og Dåpen.

Den virkningsfulle, stramme stilen i Sinaimosaikken, er her avløst av en sans for narrative detaljer og tendens mot ornamentikk og eleganse. Tabor berg er tydelig markert, og stenformasjoner og planter tegnet inn. Også fargebruken viser en utviklet sans for nyanser og variasjon. Kristus har rosa tunika og lys grønn himation, og de andre personenes klær er også holdt i rosa/røde og grønne nyanser.<sup>270</sup> Kristi skikkelse fremstår som den lyseste. Skyggene i hans kledning er markert med mørke røde og grønne valører, hvitt brukes som høylys. Mandorlaen er elliptisk og skildret med to nyanser av blått; dyp ultramarin innerst, så et felt lysere blå i en preussisk blå nyanse, og ytterst et felt som består av sølv tesserae ispedd enkelte blå biter. De åtte strålene som skinner ut fra skikkelsen er smalere enn i Sinai, men som der øker bredden noe utover. De lager ingen skygger eller fargeforandringer der de treffer

---

<sup>269</sup> Demus, Otto and Ernst Dietz; *Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge Massachusetts 1931.

<sup>270</sup> Gage opplyser om at nesten samme fargevalg er gjort i motivet i en freske i Nerezi i Makedonia fra 1100-tallet, og et panel på ikonostasen fra 1200-tallet i Katharinaklosteret i Sinai, med rødt og grønt i Kristi drakt. Disse to har jeg ikke selv sett, og kjenner derfor ikke detaljene i forhold til hvordan fargene er brukt i Daphni, der også strålene inneholder grønt.



personene omkring Kristus, men stopper ved figurenes konturer. Hver stråle består av fem smale striper; en i gull, så en grønn, en i gull, en grønn, og igjen en i gull. Der strålene skinner over bildets gullbakgrunn, skifter gullet i strålene til sølv. Grønnfargen i strålene er mørkest på de to blå felt av mandorlaen, over sølvfeltet er den mellomgrønn, og på gullgrunnen lysgrønn.<sup>271</sup> Strålene ser ut til å oppstå fra mandorlaens senter bak Kristus, for konturene omkring skikkelsen er ubrutt. Reflekser i gull og sølv er lagt på fjellet der Kristus står. Der mandorlaens sølvfelt overlapper fjelltoppen, ses som tidligere nevnt noe av fjellets formasjon igjennom, som for å vise mandorlaens immaterielle substans.

### Grønn, rød og rosa

Den eneste tolkning av fargeklangen i dette motivet jeg har funnet, er av Gage, som antar at den skriver seg fra middelalderens tradisjon med å beskrive og fremstille regnbuens hovedfarger som rød og grønn.<sup>272</sup> Han gjør oppmerksom på at (regn)buer i vestlige Maiestas Domini-motiver fra karolingisk tid og videre, ofte besto av disse fargene. Den røde farge var ildens, den grønne vannets farge, sier han. Ilden og vannet var de to elementer som representerte Guds straffedom over menneskene, vannet i syndfloden, og ilden ved Kristi gjenkomst. Denne tolkning av rød og grønn påpekes også av Meier og Suntrup, men ifølge dem er dette bare en av flere måter denne fargeklangen ble brukt på.<sup>273</sup> Gage mener at dette aspektet ved denne fargeklangen gjorde at den ble benyttet i Transfigurasjonen, og at det eskatologiske aspekt, i betydning Kristus som Gud og dommer, da er i fokus. Han mener dette passer med at Kristus i Transfigurasjonen fremsto i en *fryktinngytende* manifestasjon av lys. (Min utheving. Dette punktet i hans forståelse av Transfigurasjonen er allerede blitt diskutert.)

James mener man kan skille mellom to typer av fargete buer i kunsten. Den ene type baserer seg på regnbuer slik de kan observeres i naturen, den andre type er ikke ment å skulle være naturalistisk.<sup>274</sup> Naturalistiske regnbuer brukes i fremstillinger av pakten mellom Gud og Noah etter syndfloden. De ble da skildret i to, tre eller fire farger. Rød og grønn er alltid med. Ulike bysantinske tekster benytter ikke nøyaktig samme navn på regnbuens farger, men James konkluderer at det alltid er en rød, en grønn og en ”mørk” som menes, som hos Aristoteles, pluss eventuelt ytterligere en eller to. Bibelens visjonære skildringer av regnbuen som ses omkring Guds trone, derimot, nevner ikke de enkelte farger, men at den er en manifestasjon

<sup>271</sup> Gage (1993) s.58 beskriver strålene som grå, ikke grønne. Da jeg var i Daphni, hadde jeg som nevnt mulighet til å bedømme fargene på nært hold og i sterk belysning. Jeg kan derfor tilbakevise Gage på dette punktet.

<sup>272</sup> Gage (1978) s.107f. Gage (1993) s.93ff om regnbuemotiver i kunsten. På s.98 vises en illustrasjon fra 500-tallet av Guds pakt med Noah, der regnbuen er i sinoberrødt og grønt.

<sup>273</sup> Meyer und Suntrup (1987) s.436 om rød og grønn som symboler for dommene ved vann og ild. S.427 og 433ff for annen symbolsk bruk av disse fargene, som jeg redegjør for i videre diskusjon i teksten.

<sup>274</sup> James (1996) s.93ff.

av lys og Guds herlighet. Diverse kommentarlitteratur som James refererer fra, skiller mellom naturens mangefargete regnbue og Guds ensfargete bue av lys omkring hans himmeltrone. De visjonære, eskatologiske buer fremkommer ved Guds lys, slik naturalistiske regnbuer fremkommer ved solens. De eskatologiske buer blir relatert til frelse, forsoning og Guds herlighet, ikke til dommen, i de tekster James henviser til.<sup>275</sup> Motiver i bysantinsk kunst som fremstiller Kristus tronende på en farget bue, består ofte av striper i kun én farge, atskilt med lysere eller mørkere striper, eller med gull eller sølv. Fargen som ble brukt, kunne variere, men James mener disse buer aldri blir skildret i grønt.

På bakgrunn av James' analyse av regnbuen i bysantinske tekster og kunst, ser det ut til at Gage's tolkning av grønn og rød i regnbuen som representanter for hhv. syndfloden og dommen ved Kristi gjenkomst, ikke kan brukes på bysantinsk kunst.<sup>276</sup> Det virker derfor heller ikke sannsynlig at det eskatologiske domsaspektet kan begrunne fargevalget i Transfigurasjonen i Daphni. Rødfargen som er benyttet i denne mosaikken, er heller ikke en rød som kan assosieres med ild. Kristi tunika er rosa, i de dypeste skyggene og konturer er det benyttet en dempet, balansert rød, som heller gir assosiasjoner til roser. Det er heller ikke slik at rosa, rødt og grønt brukes kun i dette ene motivet i kirkens utsmykning, snarere tvert imot. Da jeg ved mitt besøk hadde mulighet til å studere noen av mosaikkene på nært hold, slo det meg at fargeklangen grønn og rosa går igjen i alle trompenes festscener, og i stor grad også er brukt i de resterende mosaikker. (Disse var det ikke mulig å studere like inngående.) Engelen i Bebudelsen har grønt, gull og mørk blå/sort i striper i øverste vingelag, det nederste er rosa. Borden omkring scenen har rosa og røde konturer og grønne rosetter. I fødselsscenen er det rosa felt i landskapet i tillegg til grønt, og strålen ovenfra inneholder også grønne striper, det samme gjør den i Dåpen. Der brukes også rosa og grønt på englevingene. Døperen Johannes har rosa tunika og grønn kappe. I transfigurasjonsmotivet har Elias rosa og grønn kledning, men den lysner ikke slik som på Kristus. Dette er noen eksempler. Det ser ut til at hele utsmykningen er komponert i klangen rosa, rød, grønn, blå, gull, sølv.

Denne fargeklangen er altså ikke eksplisitt relatert til den transfigurerte Kristus blant kirkens motiver. Det virker derfor nærliggende å tolke bruken av grønn – rosa/rød som symbol for et bestemt aspekt ved Kristus og kristendommen som man har ønsket å vektlegge i utsmykningen. Det må i så fall være noe som er relevant å betone i en fremstilling av Transfigurasjonen, for det er svært spesielt at Kristi kledning ikke er hvit. Et nærliggende

---

<sup>275</sup> Ibid. s.97ff. Hun nevner for eksempel Gregor av Nazians som i sin kommentar til Esekiel, sier at regnbuen indikerer fred og en pakt mellom Gud og menneske.

<sup>276</sup> Dette kommenteres også av James (1996) s.105.

aspekt synes å være dogmet om Kristi to naturer, som ifølge kirkefedrene er noe av det mest essensielle ved Transfigurasjonens teologi, og som ble formulert i stadig nye versjoner.<sup>277</sup>

I Johannes' apokalypse 4:3 lignes Kristus med jaspis og sarderstein, som er hhv. grønn og rød. Meier og Suntrup refererer til Ambrosius Autpertus, abbed i et italiensk kloster i andre halvdel av 700-tallet, som på grunnlag av dette Bibelstedet tolker rød og grønn som uttrykk for Kristi to naturer. Den røde er menneskenaturen, siden jord og blod er rødt.<sup>278</sup> Den grønne fargen mener han er uttrykk for evigheten, det paradisiske evige liv i Kristus.<sup>279</sup>

Kristus er dessuten den nye Adam, og Adam betyr *terra rubra*; rød jord. Kristus tar på seg den jordiske pasjonens blodfarge, men rød er også guddommelig skaperkraft (ild). Grønn er guddommelig liv. Kombinasjonen rød – grønn representerer Kristus som skaperen og forløseren, ifølge Ambrosius Autpertus.<sup>280</sup>

Denne tolkning av rød og grønn relatert til Kristus, inneholder viktige aspekter som angår Transfigurasjonen; den menneskelige og den guddommelige natur, død, oppstandelse og nytt liv, menneskets fremtidige forløsning.

I Transfigurasjonen i Daphni er Kristi kledning skildret i lyse farger, med begrenset bruk av mørke valører i de dypeste foldene. Det ser ut til at billedskaperne har bestrebet seg på å vise et guddommelig hvitt lys som skinner ut fra Kristus og lyser opp klærne innenfra. Det guddommelige lys blir beskrevet som hvitt av Pseudo-Dionysios (selv om det erfares som mørke). Når det manifesterer seg i skaperverket, viser det seg i ulike farger. Farger er guddommelige lys i "skjult" form. Via farger skulle mennesket føres til det guddommelige lys.<sup>281</sup> Lindsay Opie mener at det ble benyttet komplementærfarger i bysantinsk maleri og mosaikker, slik at lyset som ble reflektert skulle blandes og oppfattes som hvitt av betrakterens øye.<sup>282</sup> Om dette er riktig eller ikke, skal ikke diskuteres her, men den røde og

---

<sup>277</sup> Se Pelikan and Hotchkiss (eds) (2003). Dette dogme var det som på ulike måter stadig var under debatt og som det ble kritiske stridigheter om gjennom flere århundrer.

<sup>278</sup> Meier und Suntrup (1987) s.433. Rødfargen blir i flere sammenhenger relatert til Kristi inkarnasjon. Fremstillinger av Bebudelsen viser ofte Maria som spinner en purpurtråd til det nye forhenget i Tabernakelet, noe som henspiller på Kristi kropp som det nye forheng, Kristi inkarnasjon som det nye mysterium. Thunø (2005) s.277ff, Kessler (1990-91). Mer om purpurfargen i Gage (1993) s.25ff.

<sup>279</sup> Thunø (2005) s.270.

<sup>280</sup> Meier und Suntrup (1987) s.434. Regnbuens rød – grønn kunne også symbolisere dåpen. Rød sto da for Den hellige Ånds kraft, grønn for dåpens vann, s.427 og 438.

<sup>281</sup> Ibid. s.392. Benz (1972) s.283ff. Pseudo-Dionysius Areopagita (1986) s.28f. I forbindelse med beskrivelse av himmelske vesener sier han på s. 67 at "das lichte Kleid" og "das feuerfarbene" betyr "die Gottähnlichkeit im Sinne des Bildes vom Feuer und die erhellende Kraft ...".

<sup>282</sup> Lindsay Opie, John; "Some remarks on the colour system of medieval Byzantine painting." I: *JØB* 32/5 Wien 1982 s.85-91. James (1996) er ikke enig i dette, for hun mener det forutsetter at de har kjent til lysets (Newtons) fargespekter, s.99 note 50.

grønne fargen i Transfigurasjonen i Daphni, er komplementære.<sup>283</sup> De passer slik sett godt sammen med hvordan fargene i kledningen lyses opp innenfra i motivet, i overensstemmelse med Pseudo-Dionysios' lysteologi og Transfigurasjonens fortelling om åpenbaringen av det guddommelige lys.

Denne måten å betrakte motivets farger på, stemmer godt overens med den teologiske forståelse av Kristus som den som forener "motsetninger" og lar dem gå opp i en høyere enhet, slik det beskrives av Maximos bekjenneren.<sup>284</sup> Kristus forener den guddommelige natur og den menneskelige, det uskapte og det skapte, det himmelske og det jordiske, sier han. Den enhet mennesket opprinnelig befant seg i, men som ble brutt ved syndefallet, gjenskapes ved Kristi inkarnasjon. All dualisme overvinnes, ifølge Maximos. Det mannlige og det kvinnelige bortfaller, det menneskelige er den felles essens. Menneskets to erfaringsområder, det sanselige og det intellektuelle, forenes. Det er ikke lenger en motsetning mellom det himmelske og det jordiske, for disse to ble forent i personen Jesus Kristus, ifølge den ortodokse tro og dogmatikk.

Ser vi på grønn og rosa/rød (det vil si en rød som er balansert i forhold til den gule og den blå siden, altså den røde som kalles magenta og som ikke finnes i regnbuen, se note 99) i forhold til Goethes fargesirkel, er det klart at han vurderer dette fargepar som nettopp et uttrykk for motsetningers forening og harmoni. Hans fargelære er interessant å benytte i denne sammenheng fordi han videreutviklet vesentlige elementer i de antikke teorier, særlig slik de fremstilles hos Aristoteles.

Det er blitt nevnt at man kan se en slags polaritet i filosofiens oppfatning av hvordan rødt og blått fremkommer. Dette bygger også Goethe på. Hans prismeforsøk viser at når man forskyver en sort flate over en hvit, oppstår et farget felt på grensen mellom det sorte og det hvite som består av rødt, oransje og gult. Her er altså lyset (hvitt) blitt formørket. Brytes flatene slik at det hvite skyves inn over det sorte, ser man imidlertid cyan (turkisblå), blå og fiolett. Mørket (sort) er blitt opplyst. Ser man to slike kantspektre så tett inntil hverandre at de møtes (dette kan gjøres ved å se på en smal sort stripe på hvit bakgrunn og omvendt), vil man se grønn mellom gult og cyan og magenta mellom fiolett og rød.<sup>285</sup>

Goethes fargesirkel viser et dynamisk fargeforløp, der grønn og magenta forener de to typer prosesser mellom lys og mørke som frembringer hhv. varme og kalde, eller aktive og

---

<sup>283</sup> I Goethes fargelære beskrives fysiologiske farger, det vil si farger som oppstår betinget av prosesser i øyet. Et slikt fenomen er fargete etterbilder. Stirrer man noen sekunder på for eksempel en nøytral grønn, og deretter flytter blikket til en hvit flate, vil øyet produsere en lysende rosa farge. En fiolett vil produsere en gul osv. Hvis den rosa fargen hadde vært en med mer gult i seg, ville den komplementære grønne vært tilsvarende mer blå.

<sup>284</sup> Louth, Andrew; "Difficulty 41." I: *Maximos the Confessor*, Routledge London New York 1996 s.155-62.

<sup>285</sup> Sällström (1976) s.124ff, Sambursky (1972) s.196ff, Gage (1993) s.201ff.

passive farger. Grønt befinner seg i bunnen, magenta på toppen av sirkelen. Å ordne fargene på en sirkel er et moderne fenomen. Hvis grønt og rosa/rødt har blitt benyttet for å uttrykke en harmonisk forening av motsetninger, kan det allikevel være ut fra en opplevelse av disse fargenes plass i forhold til det som tydeligvis ble erfart som motsatte prosesser ved fremkomsten av gulrødt og blått. Leksikonet *Souda* fra 900-tallet beskriver sort og hvitt som motsetninger, og noen farger, for eksempel gul og blå (kyanos), som blandinger av disse. Rød og grønn omtales derimot som eksempler på farger som ikke deltar i sort og hvitt, så disse fire er altså primærfarger.<sup>286</sup>

Her er det dessverre ikke mulig å utdype disse forhold nærmere. Dette tolkningsforsøk av fargene i Daphnis transfigurasjonsmotiv blir derfor hengende litt i luften, også siden det ikke undersøkes i sammenheng med utsmykningens andre motiver. Det er dessuten flere elementer i motivet med hensyn til farger, for eksempel strålene, som ikke er berørt her. For en holdbar tolkning ville det også være nødvendig å trekke inn teologiske skrifter fra den samme tiden som utsmykningen ble laget, samt å undersøke flere eksempler på relevant kunst fra samme tid og område. Jeg ser på resultatet av denne undersøkelsen som noe som kunne dannet utgangspunkt for videre forskning, som en begynnelse heller enn en avslutning.

## **Oppsummering**

Flere forhold peker mot sannsynligheten for at forestillingen om det guddommelige lys ligger til grunn for bruken av mandorla i transfigurasjonsmotivet. Mandorlaen har utvilsomt forløpere i førkristen ikonografi relatert til lys og makt, og er også blitt benyttet i østlig kunst for å vise guddommelig lysglans. I tidlig kristen kunst kan den ha vært et forsøk på å vise begge aspekter av *kabod*. Mandorlaen i Transfigurasjonen i Katharinaklosteret blir tolket både som *shekina* og *yeqara*. Tolkningen kompliseres på grunn av spørsmålet om representasjonen av skyen og Guds stemme. Dermed blir det et spørsmål om hvorvidt mandorlaen er direkte relatert til Kristus og hans forklarelse, eller om den snarere er et uttrykk for Guds tilstedeværelse som sky.

Diskusjonen som er blitt ført har hatt de foregående kapitlers konklusjoner som et nødvendig fundament. Det er blitt argumentert for at kabodbegrepet utviklet seg mot et fokus på lysaspektet på grunn av kristendommens forståelse av det inkarnerte guddommelige lys i Kristus. Både utviklingen av mosaikkteknikken og arkitekturen viser teologiens sentring om dette.

---

<sup>286</sup> James (1996) s.75. Purpurfargenes betydning i kristen kontekst er også et spennende felt i lys av dette, spesielt med tanke på Kristus som det nye Tabernakel og forhengets purpurfarger.

En overbevisende tolkning av mandorlaen i transfigurasjonsmotivet må ta dens blå valører med i betraktning, og det fordrer kunnskap om den bysantinske kulturs forståelse av farger. Treenighetslæren ble benyttet i argumentasjonen omkring tolkningen av mandorlaens farge og valører. Det ble argumentert for at siden Treenigheten har en felles essens, er den representert i motivet. Mandorlaens blå valører fra det innerste mørke senter, kan tolkes som uttrykk for Gud som uskapt lys og essens, strålene som Den hellige Ånd.

Mandorlaen som et sjelelig lysrom kan best uttrykkes med blåfargen, for rødt er en manifestasjon av guddommelig ild, en materialisering av ånd. Blå åpner derimot opp mot et dypt, kosmisk uskapt lys, eller mørke.

I behandlingen av Kristi rosa og grønne drakt i Daphnis mosaikk, ble det vist at denne fargeklang kan relateres til teologiens forståelse av Kristi to naturer, den guddommelige og den menneskelige. Grønt og rosa/rødt kan ha blitt erfart som den fargeklang som forener ”motsetningsparet” (gul)rødt og blått.

## **Konklusjon**

Utgangspunktet for arbeidet med denne avhandlingen var en tese om sammenheng mellom farger, teologi og ikonografi i motiver som viser teofanier, først og fremst transfigurasjonsmotivet. Jeg har forsøkt å begrunne denne tesen ved å undersøke teologiske forestillinger og fargefilosofien som gjaldt på den tiden det valgte billedmaterialet ble laget, og tolke ikonografiske elementer i sammenheng med dette.

Gjennom diskusjonen om Transfigurasjonen i Katharinaklosteret er det blitt vist at kunnskap om tidens fargefilosofi kan være avgjørende for tolkningen av et motivs teologiske grunnlag. Det ble vist svake punkter i flere forskeres vurderinger som bunnet i at slike kunnskaper var for dårlige. Når fargene ble neglisjert, eller det ikke ble tatt nok hensyn til sammenheng mellom fargefilosofi og teologi, oppsto tydelige svakheter i argumentasjonen. Min egen tolkning kan ikke bevises, men diskusjonen har i alle fall gjort det klart at fargene i dette motivet må regnes med som en faktor som kan vise seg å ha essensiell betydning for forståelsen av motivets mening.

Det billedmaterialet jeg har benyttet, er begrenset. Mitt mål har da heller ikke vært å bevise og begrunne vidtfavnende konklusjoner. Jeg har primært ønsket å kunne vise og sannsynliggjøre en sammenheng mellom fargebruk, teologi og ikonografi. På bakgrunn av de analyser som er blitt gjort i forhold til det billedmaterialet som har vært benyttet, mener jeg det er mulig å konkludere følgende:

Tre typer av fargeprosesser kan relateres til hver sin type teofani. Rødt, som en fortetning av lys, ble brukt når den transcendentе gud, og guddommelige vesener med ”ildnatur”, ”stiger litt ned” og manifesterer seg på det materielle plan. Blått åpner opp mot det kosmiske mørke, og den inkarnerte gud, Kristus, er en port inn til den guddommelige essens som uskapt lys. Derfor brukes blått omkring Kristus for å vise hans guddommelige natur. Transparens og lysreflekterende fargespill, fargens immaterielle karakter slik som i regnbuer, ble benyttet for å vise det eskatologiske nivå med en gjennomlyst, transfigurert menneskenatur, som vises i motiver av den tronende Kristus. Videre har jeg vist at det er mulig å anta en sammenheng mellom det teologiske dogmet om Kristi to naturer og bruken av fargeklangen grønt – rosa/rødt, fordi denne fargeklangen kan ha blitt erfart som en harmonisk forening av motsetningen mellom de to ulike prosesser som frembringer hhv. rød og blå.

I bysantinsk kunst ses en økende forkjærlighet for farger, lys og glans. Kristendommens fokus på den inkarnerte gud påvirket utviklingen av både arkitektur, mosaikkteknikk og utsmykningspraksis i retning av å skape et lysfylt indre rom, et rom der lyset blir skapt. Den greske kultur foretrakk de gule og røde farger, farger som ”fyller ut” rom, mens blåfargen, sammen med gull, ble stadig mer benyttet i bysantinsk kunst. I transfigurasjonsmotivet gir blå mandorla et rom for det skapte lys som er Kristus. Blått ble neppe bare *forstått* som romlig, men også erfart slik i sin følelsesmessige virkning. Munkene i Katarinaklosteret bestrebet seg på å utvikle evnen til å ta imot det guddommelige lys i sin egen sjel. Om de erfarte at fargene, slik de er benyttet i apsismosaikkens motiv, hadde en understøttende virkning på deres kontemplasjon, er et spørsmål som det ikke har vært plass til å bearbeide. Innholdet i avhandlingen danner imidlertid et grunnlag som kunne være et utgangspunkt for forskning på fargenes betydning i religiøs meditatив praksis.

Relasjonene mellom fargefilosofi, teologi og det undersøkte billedmaterialet viser at fargene ikke ble benyttet vilkårlig, eller symbolsk i moderne betydning. Min konklusjon er allikevel ikke at en slik sammenheng nødvendigvis alltid vil kunne påvises i bysantinsk og tidlig kristen kunst. På bakgrunn av James’ undersøkelse, som favner videre enn min, ser det imidlertid ut til at en meningsbærende forbindelse mellom farge og motiv høyst sannsynlig ville vise seg å være generell. James viser at bysantinerne mente at fargene i et bilde måtte være sanne, og at det betyr at fargebruken ikke ble styrt av intellekt og regler, men nettopp av en opplevelse av fargenes kontekstuelle rolle.<sup>287</sup> Temaet ser ut til å ha et stort potensial når det gjelder videre undersøkelser.

---

<sup>287</sup> James (1996) kap. 7 s.125ff. Om symbolbruk, se Ladner, Gerhart B.; ”Medieval and Modern Understanding of Symbolism: A Comparison” *Speculum* vol LIV no.2 s. 223-256.

## Bibliografi

- Andreopoulos, Andreas; *Metamorphosis. The Transfiguration Icon in Byzantine Theology and Iconography*, St Vladimir's Seminary Press New York 2005.
- Andreopoulos, Andreas; "The Mosaic of the Transfiguration in St.Catherine's Monastery On Mount Sinai: A Discussion of its Origins" *Byzantion* 72:1 2002 s.9-42.
- Aristotle; *Meteorologica*, Harvard University Press Cambridge Massachusetts 1952.
- Minor Works* 1955.
- On the Soul, Parva Naturalia, On Breath* 1957.
- Athanasios av Alexandria; *Den hellige Antonius' liv*, Munksgaard København 1955.
- Balthasar, Hans Urs von; *The Glory of the Lord. A Theological Aesthetics*, T&T Clark Edinburgh 1989, bind IV, VI og VII.
- Benz, Ernst; *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*, Ernst Klett Verlag Stuttgart 1969.
- Benz, Ernst; "Die Farbe in der Christliche Vision" *Eranos Yearbook* 41 1972 s.265-323.
- Bibelen, Det norske bibelselskaps forlag Oslo 1968.
- Bilaniuk, P; "The Roots of Christian Hesychasm in Indian Religions" *Contacts between Cultures* Vol.I 1992 s.309-317.
- Brendel, Otto: "Origin and meaning of the mandorla" *Gazette des beaux-arts* 25 1944 s.5-24.
- Bremer, Dieter; "Hinweise zum Griechischen Ursprung und zur Europäischen Geschichte der Lichtmetaphysik" *Archiv für Begriffsgeschichte* XVII 1973 s.7-35.
- Buber, Martin; *Die Legende des Baalschem*, Manesse Verlag Zürich 1955.
- Böck, Angela; "Mandorla" *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, Hiersemann Stuttgart 2005 Band VI s.1.
- Chidester, David; *Word and Light: Seeing, Hearing and Religious Discourse*, Urbana: University of Illinois Press 1992.
- Climacus, John; *The Ladder of Divine Ascent*, Paulist Press New York Ramsey Toronto 1982
- Conze, Edward; Buddhism and Gnosis, i *Selected Essays* Oxford 1975 s.15-32.
- Cormack, Robin; *Byzantine Art*, Oxford University Press 2000.
- Deichmann, Friedrich Wilhelm; *Ravenna, Hauptstadt des Spätantiken Abendlandes. Band I Geschichte und Monumente*, Franz Steiner Verlag GMBH, Wiesbaden 1969.
- Demus, Otto; *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Routledge & Keagan London 1947.
- Demus, Otto og Ernst Dietz; *Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge Massachusetts 1931.



- Dinkler, Erich; *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, Westdeutscher Verlag Köln und Opladen 1964.
- Dölger, Franz Josef; "Lumen Christi" *Antike und Christentum V*, Ashendorff Münster 1976 (optrykk av tekst fra 1936) s.1-43.
- Dölger, Franz Josef; "Das Sonnengleichnis in einer Weihnachtspredigt des bishofs Zeno von Verona. Christus als wahre und ewige Sonne" *Antike und Christentum VI*, Ashendorff Münster 1976 (optrykk av tekst fra 1936) s.1-51.
- Elderkin, G. W.; "Shield and Mandorla" *American Journal of Archaeology* 42:2 1938 s.227-236.
- Elsner, Jas; *Art and the Roman Viewer*, Cambridge University Press 1995.
- Elsner, Jas; "Between Mimesis and Divine Power: Visuality in the Greco-Roman World." I: Nelson, Robert S.(ed); *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge University Press Cambridge 2000 s.143.
- Elsner, John; "Image and Iconoclasm in Byzantium" *Art History* 11:4 1988 s.471-491.
- Forbes, R. J.; "On the Origin of Achemy" *Chymia* 4 1953 s.1-11.
- Forsyth, Georg H. and Kurt Weitzmann; *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Church and Fortress of Justinian*, The University of Michigan Press 1973.
- Frank, Georgia; "The Pilgrim's Gaze in the Age before Icons." I: Nelson, Robert S.(ed); *Visuality before and beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, Cambridge University Press Cambridge 2000 s.98.
- Gage, John; *Colour and Culture*, Thames and Hudson London 1993.
- Gage, John; "Colour in History: Relative and Absolute" *Art History*, 1:1 1978 s.104-127.
- Grabar, André; *Christian Iconography. A study of its origins*, Princeton University Press 1968.
- Gregory of Nyssa; "Homily VI". I: Drobner, Hubertus R. and Albert Viciano (eds.); *Gregory of Nyssa: Homilies on the Beatitudes*, Brill Leiden Boston Köln 2000 s.66-74.
- Gregorios av Nyssa; *Mose liv*, Artos Bokförlag Skellefteå 1991.
- Hahn, David E.; "Early Hellenistic theories of vision and the perception of color." I: Machamer, P. and R. G. Turnbull (eds.); *Perception: Interrelations in the History and Philosophy of Science*, Columbus Ohio 1978 s.60-95.
- Hempel, Johannes; "Die Lichtsymbolik im Alten Testament" *Studium Generale* 13:6 1960 s.352-368.
- Hetherington, Paul; *The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fourna*, Sagittarius Press London 1981.

- Hoeppe, Götz; *Blau. Die Farbe des Himmels*, Spektrum Akademischer Verlag Heidelberg Berlin 1999.
- Hopkins, Arthur John; "A Study of the Kerotakis Process as given by Zosimus and later alchemical writers" *Isis* 29 1938 s.326-354.
- Ivánka, Endre von; "Zur Hesychastischen Lichtvision" *Kairos* 2 1971 s.81-95.
- James, Liz; *Light and Colour in Byzantine Art*, Clarendon Press Oxford 1996.
- James, Liz and Ruth Webb; "To understand ultimate things and enter secret places: Ekphrasis And art in Byzantium" *Art History* 14:1 1991 s.1-17.
- Job of Edessa; *Book of Treasures*, W. Heffer & Sons Limited Cambridge 1936.
- Kessler, Herbert L.: "'Hoc Visible Imaginatum Figuratur Illud Invisible Verum': Imagining God in Pictures of Christ." I: Giselle de Nie et al (ed); *Seeing the invisible in late antiquity and the early Middle Ages* Brepols Belgia 2005 s.291-325.
- Kessler, Herbert L.; "Through the Temple Veil: The Holy Image in Judaism and Christianity" *Kairos* 32-33 1990-91 s.53-77.
- Kiilerich, Bente og Hjalmar Torp; *Bilder og billedbruk i Bysants*, Grøndahl Dreyer Oslo 1998.
- Kollwitz, Johannes; *Das Christusbild des dritten Jahrhunderts*, Ashendorff Münster 1953.
- Ladner, Gerhart B.; "Medieval and Modern Understanding of Symbolism: A Comparison" *Speculum* Vol. LIV No.2 s.223-256.
- Leyerle, Blake; "John Chrysostom on the Gaze" *Journal of Early Christian Studies* 1:2 1993, s.159-174.
- Lindberg, David C.; *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, The University of Chicago Press Chicago and London 1976.
- Lindsay, Jack; *The Origins of Alchemy in Graeco-Roman Egypt*, Frederick Muller Ltd. London 1970.
- Lindsay Opie, John; "Some remarks on the colour system of medieval Byzantine painting" *JØB* 32/5 (Internationaler Byzantinistenkongress, Akten II/5), Wien 1982 s.85-91.
- Loerke, William C.; "Observations on the Representation of Doxa in the Mosaics of S. Maria Maggiore, Rome, and St. Catherine's, Sinai" *Gesta* XX / 1 1981 s.15-22.
- L'Orange, Hans Petter and Per Jonas Nordhagen; *Mosaics*, Methuen & Co Ltd London 1966.
- Lossky, Vladimir; *The Mystical Theology of the Eastern Church*, James Clarke & Co. Ltd. Cambridge & London 1973.
- Lossky, Vladimir; *The Vision of God*, The Faith Press Bedfordshire 1963.
- Louth, Andrew; *The Origins of the Christian Mystical Tradition*, Clarendon Press Oxford

- 1981.
- Louth, Andrew; "Difficulty 41". I: *Maximos the Confessor*, Routledge London New York 1996 s.155-162.
- Maguire, Henry; *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981.
- Maguire, Henry; "Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art." *Dumbarton Oaks Papers* 28 1974 s.111-40.
- Mango, Cyril; *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, University of Toronto Press 1986.
- Mathew, Gervase; "The Aesthetic Theories of Gregory of Nyssa." I: Robertson, G. and G. D. S.Henderson (eds.); *Studies in Memory of David Talbot Rice*, Edinburgh University Press 1975 s.217-222.
- Mathews, Thomas; *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton University Press New Jersey 1993.
- Maximos the Confessor; *On the Cosmic Mystery of Jesus Christ*, St Vladimir's Seminary Press New York 2003.
- McGuckin, John Antony; *The Transfiguration of Christ in Scripture and Tradition*, The Edwin Mellen Press New York 1986.
- Meier, Christel und Rudolf Suntrup; "Zum Lexicon der Farbenbedeutungen im Mittelalter. Einführung zu Gegenstand und Methode sowie Probeartikel aus dem Farbenreich 'Rot'" *Frümittelalterliche Studien* 21 1987.
- Mensching, Gustav; "Die Lichtsymbolik in der Religionsgeschichte" *Studium Generale* 10:7 1957.
- Mesarites, Nikolaos; *Description of the Holy Apostles at Constantinople*, Transactions of the American Philosophical Society 47:6 1957.
- Meyendorff, John; *A Study of Gregory Palamas*, The Faith Press London 1974.
- Meyendorff, John; *Byzantine Theology. Historical Trends and Doctrinal Themes*, Fordham University Press New York 1974.
- Miziolek, Jerzy; "Transfiguratio Domini in the apse at Mount Sinai and the symbolism of light" *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 1990 s.42-60.
- Nelson, Robert S.; "Introduction. Decartes's cow and other domestications of the visual." "To say and to see: Ekphrasis and vision in Byzantium." I: Nelson, Robert S. (ed.); *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge University Press Cambridge 2000 s.1 og 143.
- Nes, Solrunn; *Det uskapte lyset*, Solum forlag Oslo 1995.
- Pagels, Elaine; *De gnostiske evangelier*, Hilt & Hansteen Oslo 1996.

- Pelikan, Jaroslav; *The Christian Tradition, A History of Development of Doctrine. The Emergency of the Catholic Tradition (100-600)*, The University of Chicago Press Chicago and London 1979.
- Pelikan, Jaroslav; *The Light of the World*, Harper & Brothers New York 1962.
- Pelikan, Jaroslav and Valerie Hotchkiss (eds.); *Creeds and Confessions of Faith in the Christian Tradition*, vol.I, Yale University Press New Haven & London 2003.
- Platon; *Samlede verker*, bind V og VII, Vidarforlagets kulturbibliotek Oslo 2001.
- Plotinus; *The Enneads*, Faber and Faber limited London 1956.
- Pseudo-Dionysius Areopagita; *Die Namen Gottes*, Bibliothek der Griechischen Literatur Band 26 Hiersemann Stuttgart 1988.
- Pseudo-Dionysius Areopagita; *Über die himmlische Hierarchie, Über die kirchliche Hierarchie* Bibliothek der Griechischen Literatur Band 22, Hiersemann Stuttgart 1986.
- Pseudo-Dionysius Areopagita; *Über die Mystische Theologie und Briefe*, Bibliothek der Griechischen Literatur Band 40, Hiersemann Stuttgart 1994.
- Ramsden, E. H.; "The Halo: A Further Enquiry into Its Origin" *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 78:457 1941 s.123-127+131.
- Reuterswärd, Patrik; "What Color is Divine Light?" I: Hess, T. B. and J. Ashberry; *Light, from Aten to Laser (Art News Annual XXXV)* 1969 s.109ff.
- Rowe, Christopher; "Coceptions of Colour and Colour Symbolism in the Ancient World" *Eranos Yearbook* 4 1972 s.327-363.
- Sambursky, Schmucl; "Licht und Farbe in den Physikalischen Wissenschaften und in Goethes Lehre" *Eranos Yearbook* XLI 1972 s.177-215.
- Sällström, Pehr; *Goethes Färglära*, Kosmos Förlag Stockholm 1976.
- Snyder, James; "The Meaning of the "Majestas Domini" in Hosios David" *Byzantion* 37 1967 s.143-52.
- Soper, Alexander C.; "Aspects of Light Symbolism in Gandhāran Sculpture" *Artibus Asiae* 12 1949 s.258-283.
- Thunø, Erik; "Materializing the Invisible in Early Medieval Art: The Mosaic of Santa Maria In Domnica in Rome." I: De Nie, Giselle et al (eds.); *Seeing the invisible in late antiquity and the early Middle Ages*, Brepols Belgia 2005.
- Tollefsen, Torstein; "Theosis according to Gregory." I: Børtnes, Jostein & Tomas Hägg; *Gregory of Naziansus Images and Reflections*, Museum Tusculanum Press University of Copenhagen, kap.13.
- Valberg, Arne; *Lys, Syn, Farge*, Tapir forlag Trondheim 1998.

Vogel, K.; "Byzantine Science" *The Cambridge Medieval History*, vol.4, Cambridge University Press 1967 s.264-305.

Weitzmann, Kurt; "The Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai" *Proceedings of The American Philosophical Society* 110:6 1966.

Wilpert, Joseph und Walter N. Schumacher; *Die Römische Mosaiken der Kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert*, Herder Freiburg Basel Wien 1976.

## Illustrasjoner

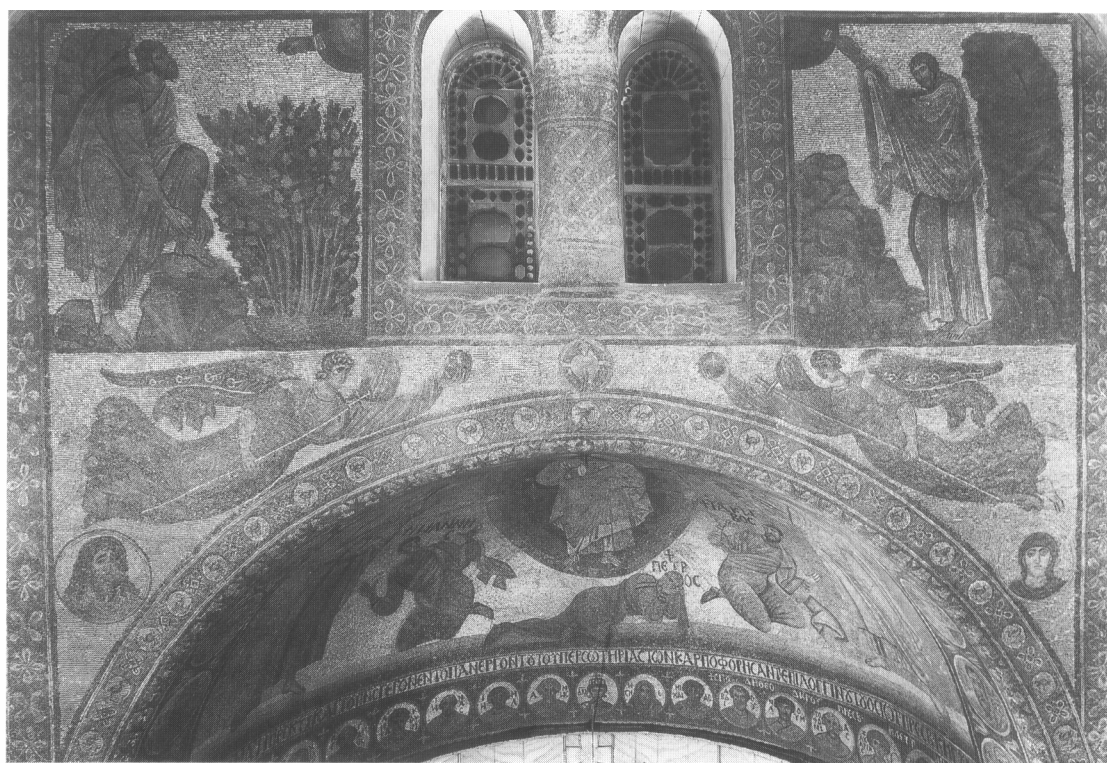
1. Transfigurasjonen, apsismosaikk, Katarinaklosteret, Sinai, Egypt ca.565, **s. 91**
2. Triumfbuen og apsis, monument som fig.1, **s. 91**
3. Jakob, utsnitt av apsismosaikk, monument som fig.1, **s. 92**
4. Kristus i mandorla, utsnitt av apsismosaikk, monument som fig.1, **s. 92**
5. Moses ved den brennende busk, utsnitt fra triumfbuen, monument som fig.1, **s. 93**
6. Opprøret mot Moses, mosaikk, Santa Maria Maggiore, Roma ca.430-45, **s. 93**
7. Abraham og de tre besøkende, mosaikk, Santa Maria Maggiore, Roma ca.430-45, **s. 94**
8. Den tronende Kristus, apsismosaikk, Hosios David, Thessaloniki ca.450-500, **s. 95**
9. Den tronende Kristus, apsismosaikk, Santa Pudenziana, Roma ca.390, **s. 96**
10. Eskatologiske skyer, detalj apsismosaikk, monument som fig.9, **s. 96**
11. Kristi gjenkomst, apsismosaikk, SS. Cosmas og Damian, Roma ca.500, **s. 97**
12. Kristi monogram, mosaikk, baptisteriet, Albenga slutten av femte århundre, **s. 97**
13. Transfigurasjonen, mosaikk, Daphni, Athen ca.1080, **s. 98**
14. Detalj fig.13, **s. 98**
15. Transfigurasjonen, apsismosaikk, San Apollinare in Classe, Ravenna ca.533-49, **s.99**
16. Utsnitt fig.15, **s. 99**

Forkortelse: KUB UiO = Kunsthistorisk billeddatabase Universitetet i Oslo.





Figur 1. Transfigurasjonen. Apsismosaikk Katarinaklosteret, Sinai, ca.565. Foto fra KUB UiO.



Figur 2. Triumfbue og apsis. Katarinaklosteret. Foto fra Forsyth and Weitzmann (1973).





Figur 3. Jakob. Utsnitt av apsismosaikk, Katarinaklosteret, Sinai, ca. 565. Foto fra KUB UiO.



Figur 4. Kristus i mandorla. Utsnitt av apsismosaikk, Katarinaklosteret, Sinai, ca. 565. Foto fra KUB UiO.





Figur 5. Moses. Utsnitt av mosaikk triumfbuen Katarinaklosteret, Sinai, ca. 565. Foto fra KUB UiO.



Figur 6. Oppstanden mot Moses. Utsnitt av mosaikk Santa Maria Maggiore, Roma, ca.430-45. Foto fra Wilpert und Schumacher (1976).





**Figur 7. De tre besøkende hos Abraham. Utsnitt av mosaikk, Santa Maria Maggiore, Roma, ca.430-45.  
Foto fra Wilpert und Schumacher (1976).**





Figur 8. Den tronende Kristus. Apsismosaikk, Hosios David, Thessaloniki, ca. 450-500. Foto fra KUB UiO.





Figur 9. Den tronende Kristus. Apsismosaikk, Santa Pudenziana, Roma, ca. 390. Foto fra KUB UiO.



Figur 10. Eskatologiske skyer, detalj fig. 9. Foto fra Wilpert und Schumacher (1976).





Figur 11. Kristi gjenkomst. Utsnitt av apsismosaikk, SS. Cosmas og Damian, Roma, ca. 500. Foto fra KUB UiO.



Figur 12. Kristi monogram. Mosaikk, Albengabaptisteriet, slutten av 5. århundre. Foto fra Wilpert und Schumacher (1976).





Figur 13. Transfigurasjonen. Mosaikk, klosterkirken i Daphni ved Athen, ca. 1080. Foto fra KUB UiO.



Figur 14. Detalj fig. 13. Eget foto.





Figur 15. Transfigurasjonen. Apsismosaikk San Appolinare in Classe, Ravenna, ca. 533-47. Foto fra KUB UiO.



Figur 16. Utsnitt fig. 15. Foto fra Nes (1995).